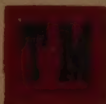
Les Temps Modernes

6e année REVUE MENSUELLE n° 63 /68

DIRECTEUR : JEAN-PAUL SARTRE

Janvier 1951



Rédaction, administration : 30, rue de l'Université, Paris

Les Temps Modernes

revue mensuelle
paraît le premier du mois sur 192 pages

Directeur
JEAN-PAUL SARTRE

o

La Revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont adressés

La rédaction reçoit sur rendez-vous

o

RÉDACTION ET ADMINISTRATION

30, rue de l'Université, Paris-7e - Tél. LITtré 27-37

o

PRIX DE VENTE AU NUMÉRO

France : 160 fr.

o

TARIF D'ABONNEMENT

	SIX MOIS	UN AN
France et Union Française	900 fr.	1.750 fr.
Étranger........................	1.100 fr.	2.100 fr.

Les abonnements peuvent se régler par chèque bancaire, mandat-carte, mandat-poste, chèque postal (compte Paris 6999-04)

POUR TOUT CHANGEMENT D'ADRESSE
Envoyer la dernière bande et joindre la somme de 20 fr.

Les Temps Modernes

PALMIERS SAUVAGES

Comme le docteur descendait, le coup retentit de nouveau, à la fois discret et impérieux. Le cône de lumière de sa lampe de poche le précédait dans l'escalier peint en brun et dans le vestibule de même couleur où les marches venaient s'encastrer. C'était un modeste chalet au bord de la mer, mais avec un étage cependant. L'éclairage y était assuré par des lampes à huile — ou par une lampe à huile que sa femme avait montée au premier après le dîner. Et le docteur portait également une chemise de nuit au lieu de pyjamas pour la même raison qu'il fumait une pipe à laquelle il ne s'était jamais habitué et à laquelle il savait fort bien qu'il ne s'habituerait jamais, alternant avec le cigare que ses clients lui offraient parfois entre deux dimanches, jours où il fumait trois cigares, maximum qu'il pût s'offrir, pensait-il bien qu'il fût propriétaire de la villa, de celle d'à côté et, dans la petite ville à quatre milles de là, d'une troisième, sa résidence, avec électricité et murs plâtrés. Car il avait maintenant quarante-huit ans, et quand il en avait seize, dix-huit, vingt, son père lui répétait (et il le croyait) que cigarettes et pyjamas n'étaient bons que pour les femmes et pour les mirliflores.

Il était minuit passé, mais à peine. Il le savait, abstraction faite du vent, du goût, de l'odeur, de la sensation du vent, même là, derrière les portes et les volets fermés. Car c'est ici qu'il était né, sur cette côte, pas dans cette maison, dans l'autre, la résidence de ville, et c'est ici qu'il avait passé toute sa vie, y compris ses quatre années à l'école de médecine de

l'université d'État et ses deux ans d'internat à la Nouvelle Orléans pendant lesquels (c'était un homme trapu, même dans sa jeunesse, avec de grosses mains féminines et molles, un homme qui n'aurait jamais dû être docteur, qui, même après six ans de vie urbaine, regardait avec des yeux de provincial ahuri ses camarades de promotion : les jeunes gens minces et élancés qui arboraient fièrement leurs blouses blanches sur lesquelles — d'après lui — ils portaient d'un air bravache et arrogant comme des décorations, des bouquets de fleurs, les myriades de visages anonymes des infirmières stagiaires) il se rendait malade de nostalgie. Il avait passé ses examens de sortie moins près de la tête que de la queue, pas tout à fait dans les derniers pourtant, et il était rentré chez lui, et il avait épousé la femme que son père lui destinait et, au bout de quatre ans, il était devenu propriétaire de la maison que son père avait bâtie, il avait hérité la clientèle que son père s'était faite, sans en rien perdre, sans y rien ajouter. Et au bout de dix ans, il possédait non seulement la villa où sa femme et lui passaient leurs étés sans enfants, mais la propriété mitoyenne qu'il louait à des baigneurs ou même à des excursionnistes — pêcheurs ou amateurs de pique-niques. Le soir de leur mariage, il avait emmené sa femme à la Nouvelle Orléans. Ils y avaient passé deux jours à l'hôtel bien qu'ils n'eussent jamais su ce que c'était qu'une lune de miel. Et bien que, depuis vingt-trois ans, ils couchassent dans le même lit, ils n'avaient pas encore d'enfants.

Mais, abstraction faite du vent, il pouvait encore savoir l'heure qu'il était rien qu'à l'odeur attardée du gombo [1] refroidi maintenant dans la grande marmite de grès sur le fourneau froid derrière la mince cloison de la cuisine. La grosse potée que sa femme avait faite le matin pour en envoyer à leurs locataires de la maison voisine : l'homme et la femme qui, quatre jours auparavant, avaient loué le chalet et qui ne savaient probablement pas que les donateurs du gombo étaient non seulement leurs voisins mais leurs propriétaires — la

1. Sorte de ragoût créole. N. T.

femme aux cheveux noirs, avec ses yeux étranges, des yeux jaunes, durs, dans un visage émacié à pommettes saillantes, la mâchoire lourde (hargneuse, dit le docteur à première vue, effrayée, dit-il plus tard), jeune, assise toute la journée dans un fauteuil de toile en face de la mer, avec un chandail usagé, une paire de pantalons déteints en coutil et des espadrilles. Elle ne faisait rien. Elle restait là, assise, dans cette immobilité absolue que le docteur (ou le docteur dans le Docteur) reconnut instantanément sans avoir besoin que son opinion fût corroborée par les traits tirés et la fixité invertie des regards absents — abstraction statique, totale, d'où la douleur et la terreur mêmes sont absentes, où une créature vivante semble écouter et même surveiller un de ses organes qui flanche, le cœur par exemple, la secrète, irréparable infiltration du sang; et l'homme, jeune aussi, vêtu d'un pantalon kaki innommable et d'un tricot sans manches; pas de chapeau, dans une région où même les jeunes gens estiment que le soleil d'été est fatal. Le plus souvent on le voyait pieds nus sur la plage, tout au bord de l'eau, revenant avec un fagot de bois retenu par une courroie, et il passait devant la femme sur sa chaise de toile sans qu'elle lui fît un signe, un mouvement de tête, pas même peut-être un mouvement des yeux.

Mais ce n'était pas le cœur, s'était dit le docteur. Il avait vu cela dès le premier jour, de l'endroit où, sans intention de les épier, il avait regardé la femme à travers la haie de lauriers-roses qui séparait les deux jardins. Néanmoins, le fait de savoir ce que ce n'était pas lui semblait renfermer en soi le secret, la réponse. Il croyait discerner déjà la vérité, comme si un voile seul le séparait de cette vérité, de même que l'écran des feuilles de laurier le séparaient de la femme vivante. Il n'épiait pas. Il ne cherchait pas à écouter : il pensait peut-être : *j'ai tout le temps de découvrir quel est celui de ses organes qu'elle écoute. Ils ont loué pour quinze jours.* (Peut-être aussi, à ce moment-là, le docteur dans le Docteur savait-il qu'il n'avait pas besoin de plusieurs semaines, mais de quelques jours seulement) et il pensa que si par hasard elle avait besoin d'aide, ce serait une chance qu'elle trouvât en lui non seulement un propriétaire,

mais un docteur; mais il ne tarda pas à réfléchir que, puisqu'ils ignoraient probablement qu'il fût leur propriétaire, ils ne sauraient pas davantage qu'il était médecin.

L'agent de location lui avait appris par téléphone qu'il avait loué la villa : « Elle porte des pantalons, dit l'agent. Je ne veux pas dire des pyjamas de plage, des pyjamas de dame, non, des pantalons d'homme. Autrement dit, de ces pantalons qui sont trop étroits pour elle exactement aux endroits où les hommes aiment bien qu'ils le soient, mais pas les femmes, à moins qu'elles ne les portent elles-mêmes. Je me figure que Miss Martha n'aimera pas beaucoup ce genre-là. »

— Ça lui sera égal pourvu qu'ils paient régulièrement leur loyer, dit le docteur.

— Rien à craindre, dit l'agent. J'ai fait le nécessaire. Ce n'est pas pour rien que j'exerce ce métier-là depuis si longtemps. J'ai dit : « Faudra payer d'avance », et il a dit : « D'accord, d'accord, combien? » comme s'il avait été un grand seigneur, un Vanderbilt, avec son sale pantalon de pêcheur et un simple tricot sous son veston. Et il a tiré son argent, et un des billets n'était que de dix dollars, et je lui ai changé l'autre en dix billets d'un dollar. Et ces deux-là, c'est tout ce qu'il avait, et j'ai dit : « Naturellement, si vous voulez prendre la maison telle qu'elle est, avec juste les meubles qui sont dedans, ça ne vous coûtera pas bien cher. » Et il a dit : « D'accord, d'accord. Combien? » Je crois que j'aurais pu demander davantage parce que, si vous voulez mon avis, tout ce qu'il veut c'est quatre murs pour y rentrer et une porte pour fermer derrière lui. Elle n'est même pas descendue du taxi. Elle était là, assise, à attendre, avec ses culottes qui étaient juste trop petites exactement aux endroits qu'il fallait. » La voix se tut. La tête du docteur était toute vibrante maintenant, un crescendo de silence risible qui lui fit dire presque sèchement :

— Alors? Est-ce qu'ils veulent des meubles ou non? Il n'y a qu'un lit dans la maison et le matelas n'est pas... »

— Non, non, ils ne veulent rien de plus. Je lui ait dit qu'il y avait un lit et un fourneau, et ils avaient un fauteuil avec eux dans le taxi, à côté des valises, un de ces fauteuils de toile

pliants. Ils ont tout ce qu'il leur faut. » Et l'attente de ce rire silencieux emplit de nouveau la tête du docteur.

— Alors, dit le docteur, qu'est-ce qu'il y a? Qu'est-ce que vous avez? bien qu'il semblât savoir déjà avant que l'autre reprît la parole, ce que la voix allait lui dire.

— J'crois qu'il y a une chose que Miss Martha digérera encore moins facilement que les culottes. Voici : j'crois pas qu'ils soient mariés. Oh! il dit bien qu'ils le sont, et j'crois pas qu'il mente en ce qui la concerne, et il ne ment peut-être pas non plus en ce qui le concerne lui-même. Seulement voilà, ils ne sont pas mariés ensemble. Elle n'est pas mariée avec lui. Parce que moi, voyez-vous, je sais toujours quand un homme est le mari. Montrez-moi une femme que j'ai jamais vue dans les rues de Mobile ou de la Nouvelle-Orléans et j'pourrai vous dire tout de suite si elle... »

Le jour même ils s'étaient installés dans la villa, le chalet qui ne contenait qu'un lit dont le sommier et le matelas n'étaient pas très bons, et le fourneau avec sa poêle encrassée par des générations de fritures, et la cafetière, et le maigre assortiment de couverts en étain et de couteaux dépareillés, et les tasses fendues, les soucoupes, les verres, anciens pots de confiture ou de gelée, et le fauteuil neuf où la femme reposait tout le jour, les yeux fixés sur les frondaisons des palmiers qui s'entrechoquaient sauvagement avec un bruit sec, âcre, sur le scientillement lumineux des eaux. L'homme, de son côté, apportait du bois mort dans la cuisine. Deux jours auparavant, le matin, la voiture du laitier qui faisait le service du littoral s'était arrêtée devant la porte, et la femme du docteur avait vu l'homme revenir d'une petite épicerie tenue par un ancien pêcheur portugais avec une miche de pain et un gros sac en papier. Et elle dit au docteur qu'elle l'avait vu nettoyer (ou essayer de nettoyer) des poissons sur les marches de la cuisine; elle raconta cela au docteur avec une conviction amère, outragée — elle était informe, sans être obèse, beaucoup moins grosse que le docteur lui-même; il y avait dix ans qu'elle avait commencé à blanchir des pieds à la tête, comme si cheveux et peau s'étaient subtilement transformés, de même que la teinte

des yeux, au reflet des robes de maison qu'elle choisissait apparemment d'une couleur propre à se marier avec le tout. « Et il faisait de belles horreurs, s'écria-t-elle, devant la cuisine et sur le fourneau également, j'imagine. »

— Elle sait peut-être faire la cuisine, insinua doucement le docteur.

— Où? Et comment? Dans son fauteuil, au milieu de la cour? Le jour où il lui apportera le fourneau et tout le reste. » Mais, même cela ne constituait pas le véritable outrage, bien qu'elle n'en dît rien. Elle ne dit pas : « Ils ne sont pas mariés », et pourtant c'est ce qu'ils pensaient tous les deux. Mais tous les deux savaient que, s'il leur arrivait de le dire à haute voix, il leur faudrait mettre leurs locataires à la porte. Néanmoins, s'ils refusaient de le dire, ce n'était pas seulement parce que, en cas de renvoi, il se serait cru, en conscience, tenu à leur rembourser le prix du loyer; il y avait une autre raison, de la part du docteur tout au moins qui pensait : *Ils n'avaient que vingt dollars. Et il y a trois jours de cela. Et elle a quelque chose qui ne va pas.* C'était le docteur qui parlait alors, à voix plus haute que le provincial élevé dans la foi baptiste. Et quelque chose (le docteur aussi, peut-être, dans ce cas-là) parlait également en elle plus fort que la provinciale baptiste, car le matin elle avait réveillé le docteur en l'appelant de la fenêtre devant laquelle elle se dressait, informe dans sa chemise de coton taillée comme un linceul, ses cheveux gris tout hérissés de papillotes, pour lui montrer l'homme qui revenait de la plage au lever du soleil avec son fagot de bois mort lié par une courroie. Et quand il (le docteur) était rentré à midi, le gombo était prêt. Avec cette diligence de bon Samaritain qui caractérise les braves femmes, elle en avait fait une quantité énorme, pour douze personnes au moins, comme si elle trouvait un plaisir tragique, vengeur et masochiste, dans le fait qu'il lui faudrait payer son geste charitable du reste de gombo qui s'éterniserait sur son fourneau jour après jour, invincible et inépuisable, pour être chauffé, réchauffé et re-réchauffé tant qu'il ne serait pas entièrement dévoré par deux personnes qui ne l'aimaient même pas, qui, nées et élevées sur le bord

de la mer, préféraient, en fait de poissons, le thon, le saumon, les sardines en conserve, immolés et embaumés à trois mille kilomètres de distance dans l'huile de machine et de commerce.

Il alla porter lui-même la soupière — petit, rondelet, le linge douteux, il s'était faufilé, gauchement, à travers la haie de lauriers avec la soupière recouverte d'une serviette aux plis encore marqués (plis qui ne venaient pas du repassage tant elle était neuve) et il donnait ainsi un air de bonté maladroite même au symbole qu'il portait, symbole du geste strictement chrétien accompli non par un instinctif élan, mais par pitié, mais par devoir — et il avait abaissé la soupière (elle ne s'était pas levée, elle n'avait pas bougé, sauf ses deux yeux de chat) comme si cette soupière était pleine de nitroglycérine; le masque empâté, mal rasé, rayonnait sottement, mais derrière ce masque le regard aigu du docteur dans le Docteur ne laissait rien échapper, examinait sans sourire, sans hostilité, le visage de la femme qui n'était pas maigre mais positivement émacié, pensant *oui, un degré ou deux. Trois peut-être. Mais pas le cœur*, puis, revenu à lui, il s'était redressé, il avait aperçu les yeux sauvages fixés sur lui, qu'à sa connaissance ils voyaient vraisemblablement pour la première fois, avec une expression de haine profonde et sans bornes. Quelque chose d'impersonnel comme lorsque quelqu'un qui nage dans la joie regarde un poteau, un arbre, avec plaisir, avec bonheur. Il (le docteur) n'avait aucun orgueil. Ce n'était pas contre lui que la haine était dirigée. *C'est contre toute la race humaine*, pensa-t-il. *Ou, non, non. Attendez. Attendez*, le voile sur le point de se déchirer, les roues dentées de la déduction prêtes à s'engrener — *Non, pas la race humaine dans son ensemble, la race de l'homme, du mâle. Mais pourquoi? Pourquoi?* Sa femme avait remarqué le cercle pâle laissé par la disparition de l'anneau conjugal, mais lui, le docteur, voyait bien davantage. *Elle a eu des enfants*, pensa-t-il, *un sûrement. J'en parierais mon diplôme de docteur. Et si Cofer* (c'était l'agent de location) *a raison de dire que l'homme n'est pas son mari — et il a raison sans doute — il devrait être capable de reconnaître, de sentir, comme il dit,*

puisque probablement il s'occupe de louer des villas pour la même raison, la même obligation, la même nécessité qui poussent certaines personnes dans les villes, à meubler, à préparer des chambres pour des noms clandestins et fictifs... disons qu'elle en est venue à haïr la race des hommes au point d'abandonner mari et enfants ; bien. Et tout de même, non seulement s'être donnée à un autre homme, mais vivre apparemment dans la misère, et malade avec ça, vraiment malade. Ou avoir abandonné son mari, ses enfants, pour un autre homme, pour la pauvreté et avoir ensuite... avoir... Il pouvait les sentir, les entendre : les petites roues dentées qui tournaient plus vite, toujours plus vite ; il sentait le besoin d'une hâte terrible pour ne pas se laisser distancer, un pressentiment que le timbre de la compréhension allait sonner avant qu'il fût prêt à voir, à entendre. *Oui. Oui. Qu'est-ce que l'homme, en tant que race, a bien pu lui faire pour qu'elle puisse en regarder un spécimen comme moi, qu'elle n'avait encore jamais vu et qu'elle ne tiendrait pas à revoir si elle l'avait déjà vu une fois, avec cette même haine à travers laquelle il doit passer chaque fois qu'il revient de la plage chargé d'une brassée de bois mort pour faire chauffer les aliments dont elle se nourrit.*

Elle ne fit pas un geste pour lui enlever la terrine. « Ce n'est pas de la soupe, dit-il, c'est du gombo. C'est ma femme qui l'a fait. Elle... Nous... » Elle ne bougeait pas. Elle le regarda se baisser, le plateau à la main, dans son complet de toile fripé ; il n'entendit l'homme que lorsqu'elle lui parla.

— Merci, dit-elle. Va porter ça à la cuisine, Harry. » Maintenant elle ne regardait même plus le docteur. « Remerciez votre femme », dit-elle.

Tout en suivant dans l'escalier les jeux du faisceau de lumière il pensait à ses deux locataires. A travers l'odeur refroidie du gombo il s'avançait dans le vestibule d'entrée, vers la porte, vers les coups frappés. Ce n'était point qu'il eût pressenti, deviné, que celui qui frappait était le dénommé Harry. Mais, depuis quatre jours, il ne pensait qu'à eux, cet homme entre deux âges, vêtu de la chemise de nuit archaïque aujourd'hui accessoire national du répertoire de comédie,

réveillé dans le lit de sa femme stérile, pensant déjà (ayant rêvé peut-être) à la lueur de haine profonde, distraite, dans les yeux de l'étrangère; et de nouveau en proie à ce sentiment d'imminence, à cette sensation de n'être séparé de quelque chose que par un voile, de chercher à tâtons sous le voile, de toucher presque, de voir, mais pas encore tout à fait, la forme de la vérité, à tel point que, sans s'en rendre compte, il s'arrêta tout net dans l'escalier, les pieds dans ses savates, pensant vite : *Oui, oui. Quelque chose que la race entière des hommes, que la race des mâles lui a fait ou qu'elle croit qu'elle lui a fait.*

On frappa de nouveau, comme si le frappeur, ayant compris, à une altération du faisceau lumineux sous la porte, qu'il s'était arrêté, recommençait à frapper avec l'insistance timide d'un étranger qui demande du secours la nuit; et le docteur se remit en marche, non pour répondre à un nouvel appel, lui qui n'avait eu aucun pressentiment, mais comme si les coups répétés avaient simplement coïncidé avec le retour de la vieille impasse où il se débattait depuis quatre jours, mystifié, tâtonnant, pensant, remâchant ses pensées, comme si un instinct peut-être le remettait en marche, le corps seul, pas l'esprit, capable d'avancer dans l'espoir que la progression physique le rapprocherait du voile à l'instant même où il s'entrouvrirait pour révéler, dans un inviolable isolement, la vérité qu'il avait presque atteinte. Aussi fut-ce sans l'ombre d'un pressentiment qu'il ouvrit la porte et regarda dans la nuit en dirigeant le cône de lumière sur celui qui avait frappé. C'était le dénommé Harry. Il était là, debout dans les ténèbres, dans la brise de mer, violente, continue, emplie du bruit sec des palmes invisibles. Il était là tel que le docteur l'avait déjà vu, avec son pantalon sale, son gilet sans manches, et il murmurait les excuses habituelles sur l'heure tardive et l'urgence où il se trouvait, lui demandant la permission de se servir du téléphone tandis que le docteur, la chemise tourbillonnante autour de ses mollets croulants, regardait le visiteur et pensait dans une bouffée de triomphes : *Je vais enfin savoir ce que c'est.* « Oui, dit-il, vous n'aurez pas besoin du téléphone. Je suis médecin moi-même. »

— Oh! dit l'autre, pouvez-vous venir tout de suite?

— Oui, le temps de passer un pantalon. De quoi s'agit-il? Pour que je sache ce que je dois emporter.

L'autre hésita un instant. Et cela non plus n'était pas nouveau pour le docteur. Il l'avait déjà vu et croyait en savoir la source : cet instinct inné, indéracinable, qui pousse les hommes à cacher une partie de la vérité, même aux docteurs ou aux avocats dont ils rétribuent le savoir et l'habileté. « Elle saigne, dit-il. Combien me prendrez-vous... »

Mais le docteur n'entendit pas. Il se parlait à lui-même. *Ah, oui... Comment n'y avais-je pas... les poumons naturellement. Comment n'y avais-je pas pensé?* « Oui, dit-il. Voulez-vous attendre ici? A moins que vous ne préfériez entrer. J'en ai pour une minute. »

— J'attendrai ici, dit l'autre. Mais le docteur n'entendit pas cela non plus. Déjà il remontait l'escalier en courant, entrait dans sa chambre où sa femme, appuyée sur un coude dans le lit, le regarda mettre son pantalon. Son ombre projetée par la lampe de la table de nuit gesticulait sur le mur où se dessinait également l'ombre monstrueuse de la femme, image de Gorgone avec ses cheveux gris tout hérissés de papillotes au-dessus d'un visage gris, au-dessus de la chemise de nuit montante qui semblait grise aussi de même que toute sa garde-robe participait du gris-fer de son implacable et invincible moralité presque omnisciente comme le docteur devait le constater plus tard. « Oui, dit-il, elle saigne. Une hémoptysie, probablement. Les poumons. Comment diable n'y avais-je pas pensé? »

— Il est plus probable que c'est lui, avec un couteau ou un revolver, dit-elle froidement, d'un ton tranquille, amer, bien que, à en juger par l'expression qu'elle avait dans les yeux, la seule fois que je l'ai vue de près, c'est plutôt elle qu'on imaginerait armée d'un revolver ou d'un couteau.

— Faut-il être bête! dit-il en passant les bras dans ses bretelles. Faut-il donc être bête! » Car ce n'était pas à elle qu'il parlait maintenant. « Oui... l'idiot... L'amener ici au niveau de la mer. Pas de pire endroit, et sur la côte du Mississipi, pardessus le marché! Veux-tu que j'éteigne? »

— Oui. Tu n'es pas prêt de revenir si tu attends qu'ils te paient. »

Il souffla la lampe et redescendit l'escalier à la lueur de sa lampe de poche. Sa trousse se trouvait sur la table du vestibule, près de son chapeau. Le dénommé Harry était dehors sur le pas de la porte.

— Il vaudrait peut-être mieux que vous preniez cela tout de suite, dit-il.

— Quoi? dit le docteur. Il s'arrêta, baissa les yeux en dirigeant la lumière de sa lampe sur le billet unique que lui tendait la main de l'homme. *Même s'il n'a rien dépensé il ne doit plus avoir que quinze dollars*, pensa-t-il. « Non, plus tard, dit-il. il y a des choses plus urgentes. » Il se mit en marche, trottant derrière le rayon dansant de la lampe, trottant alors que l'autre traversait son jardin relativement abrité, franchissait la haie de lauriers, fonçait dans le vent de la mer que rien n'arrêtait plus, qui s'engouffrait entre les palmiers invisibles, sifflait parmi les herbes salées et drues dans l'autre jardin abandonné; maintenant, il pouvait distinguer une faible lueur dans la maison voisine. « Elle saigne, hé? » dit-il. Le ciel était couvert. Le vent invisible soufflait, violent, continu, de l'invisible mer, parmi d'invisibles palmiers, grondement dur, incessant, plein du murmure des vagues sur la barrière des îles du large, langues de sable, dunes fortifiées de maigres pins aux balancements échevelés : « Hémoptysie? »

— Quoi, dit l'autre, hémoptysie?

— Non? dit le docteur. Alors, un peu de sang seulement à chaque quinte de toux. Elle crache un peu de sang quand elle tousse, c'est ça?

— Comment, elle crache? dit l'autre. C'était le ton, non les mots. Il ne s'adressait pas au docteur, et ce qu'il disait était bien au delà des frontières du rire, comme si ce qu'il disait était incompatible avec le rire. Ce ne fut pas le docteur qui s'arrêta — le docteur, sur ses petites jambes, trottait toujours. derrière le faisceau dansant de sa lampe, vers la lumière diffuse qui attendait — ce fut le baptiste, le provincial qui parut s'arrêter pendant que l'homme, pas le docteur maintenant,

pensait, non pas choqué, mais en proie à une espèce de désespoir surpris : *Suis-je donc condamné à vivre éternellement, comme un poulet dans une mue, derrière une barricade d'éternelle innocence?* Il parlait tout haut, avec précaution; le voile disparaissait, s'évanouissait, il était sur le point de se déchirer, et maintenant il ne voulait pas voir ce qui était caché derrière. Il savait que, dans son désir de sauvegarder à jamais sa paix intérieure, il n'osait pas, et il savait que maintenant c'était trop tard et qu'il ne pourrait pas s'en empêcher; il entendait sa voix poser la question qu'il ne voulait pas poser et recevoir la réponse qu'il ne voulait pas recevoir.

— Vous dites qu'elle saigne? Par où saigne-t-elle?

— Par où est-ce que les femmes saignent? s'écria l'autre d'une voix dure, exaspérée, tout en continuant à marcher. « Je ne suis pas médecin, moi. Si j'étais médecin, pensez-vous que j'aurais gaspillé mes cinq dollars? »

Et le docteur n'entendit pas cela non plus. « Ah ! dit-il. Oui. Je vois. Oui. » Alors il s'arrêta. Il n'avait pas conscience que tout mouvement avait cessé, car le vent sombre, incessant, continuait de le souffleter. *Parce que ce n'est pas de mon âge,* pensait-il. *Si j'avais vingt-cinq ans je pourrais dire, grâce à Dieu je ne suis pas lui parce que je saurais que si j'avais cette veine-là aujourd'hui, demain ou l'an prochain ce serait peut-être mon tour de sorte que je n'aurais pas lieu de l'envier. Et si j'avais soixante-cinq ans je pourrais dire grâce à Dieu je ne suis pas lui parce que je saurais alors qu'à mon âge ces choses-là ne sont plus possibles et que ça ne servirait à rien de l'envier parce qu'il a la preuve sur le corps de l'amour, de la passion et de la vie qu'il n'est pas mort. Mais j'ai quarante-huit ans maintenant et je n'aurais jamais cru que je méritais une chose pareille.* « Attendez, dit-il, attendez ! » L'autre s'arrêta : ils restèrent face à face, légèrement penchés dans le vent sombre empli du bruit sec et sauvage des palmes.

— Je vous ai offert de vous payer, dit l'autre. Est-ce que cinq dollars ne vous suffisent pas? En ce cas, pouvez-vous me donner le nom de quelqu'un qui accepterait de venir pour ce prix-là et me permettre de me servir de votre téléphone?

— Attendez, dit le docteur. *Ainsi Cofer avait raison,* pensait-il, *vous n'êtes pas mariés. Mais pourquoi fallait-il que vous me le disiez?* Il ne dit pas cela, naturellement, il dit : « Vous n'avez pas.... vous n'êtes pas... Qu'est-ce que vous êtes? »

L'autre, plus grand, penché dans le vent brutal, baissait les yeux vers le docteur avec cette même impatience, cette ardeur retenue. Dans le vent sombre, la maison, le chalet, se dressait invisible, la lumière vague que ne délimitaient ni une porte, ni une fenêtre ressemblait plutôt à une bande de toile indistincte et abandonnée, misérablement rigide et immobile dans le vent. « Ce que je suis? dit-il, j'essaie d'être peintre. C'est ça que vous voulez dire? »

— Peintre? Mais on ne construit plus par ici. La mode en est passée. On ne lotit plus. C'était bon il y a neuf ans. Autrement dit, vous êtes venu ici sans avoir de travail, sans contrat d'aucune sorte?

— Je peins des tableaux, dit l'autre. Du moins, je me le figure. Alors, vais-je me servir de votre téléphone ou non?

— Vous peignez des tableaux, dit le docteur. Il parlait de ce ton étonné, placide qui, une demi-heure plus tard, et le lendemain et le surlendemain, allait osciller entre l'outrage, la colère et le désespoir. « Elle doit continuer à saigner. Venez. » Ils se remirent en marche. Il entra le premier dans la maison, même à ce moment-là il se rendit compte qu'il avait précédé l'autre non en qualité d'invité, ni même de propriétaire, mais parce qu'il croyait maintenant que, des deux, il était le seul qui eût le droit d'entrer aussi longtemps que la femme y serait. Ils étaient maintenant à l'abri du vent qui se contentait de peser, noir, impondérable et ferme, contre la porte que le nommé Harry avait refermée derrière eux. Et voilà que, tout de suite, le docteur avait de nouveau perçu l'odeur de gombo en train de refroidir. Il savait même où il devait être, il pouvait le voir, intact (*Ils ne l'ont même pas goûté*, pensa-t-il, *du reste pourquoi diable l'auraient-ils fait?*) sur le fourneau froid, car il connaissait bien la cuisine — le vieux fourneau démantibulé, les deux ou trois casseroles, le maigre assortiment de couteaux cassés, fourchettes, cuillères, les verres qui, autrefois, avaient

renfermé, sous des étiquettes bariolées, des cornichons et de la confiture. Il connaissait bien toute la maison, il en était propriétaire, il l'avait construite — les murs de bois, fragiles (ils n'étaient même pas embrevés comme ceux de la villa qu'il habitait, mais simplement enchevauchés, si bien que les joints distendus par l'air de la mer laissaient voir des jours indiscrets semblables aux trous des chaussettes et des culottes), pleins du bruissement fantomatique de milliers de jours et de milliers de nuits de location sur lesquels il (mais pas sa femme) avait fermé les yeux, exigeant simplement que les touristes des deux sexes qui s'y arrêtaient pour la nuit fussent toujours en nombre impair à moins que le couple ne fût des étrangers qui juraient, comme dans le cas présent, être mari et femme bien qu'il ne fût pas dupe et qu'il sût que sa femme ne l'était pas non plus. Car c'était cela, la colère et l'outrage qui allaient demain, après-demain, alterner avec le désespoir. *Pourquoi me l'avoir dit?* pensait-il. *Les autres ne me le disaient pas, les autres ne me dérangeaient pas, ne m'apportaient pas ce que vous m'avez apporté bien que je ne sache pas ce que certains ont bien pu m'emporter.*

Il perçut tout de suite la faible lueur par la porte ouverte, mais il aurait su trouver la porte sans l'aide de la lumière, celle derrière laquelle devait se trouver le lit, le lit où sa femme disait qu'elle n'oserait même pas faire coucher une domestique noire; il pouvait entendre l'autre derrière lui et, pour la première fois, il se rendit compte que le dénommé Harry était toujours pieds nus et qu'il s'apprêtait à entrer le premier dans la chambre, pensant (lui, le docteur) qu'étant celui des deux qui avait le moins de droit d'entrer il fallait qu'il cédât le pas, et il se sentait pris d'une terrible envie de rire, pensant *vous voyez, je ne sais quelle est l'étiquette en pareil cas parce que, lorsque j'étais jeune et que j'habitais la ville où, apparemment, il arrive des choses de ce genre, j'avais peur, je suppose, trop peur.* Il s'arrêta, parce que l'autre s'arrêtait aussi, et le docteur eut l'impression, dans une vision silencieuse et nette de ce qu'il ne saurait jamais avoir été une véritable divination, qu'ils s'étaient arrêtés l'un et l'autre comme pour laisser passer

l'ombre du mari légal, du mari absent et outragé. Ce fut un bruit venu de la chambre qui les fit repartir, le bruit d'une bouteille contre un verre.

— Une minute, dit le dénommé Harry. Il entra rapidement. Le docteur aperçut jeté sur le fauteuil de toile le pantalon de coutil qui était trop étroit exactement où il fallait. Mais il ne bougea pas. Il entendit seulement les pieds nus de l'homme courant sur le plancher, puis sa voix, tendue, sans éclats, tranquille, presque douce : et brusquement le docteur crut comprendre pourquoi le visage de la femme n'avait reflété ni douleur, ni terreur : c'était là quelque chose que l'homme apportait également, comme il apportait le bois mort et dont, sans nul doute, il se servait pour faire cuire les aliments qu'elle mangeait. « Non, Charlotte, dit-il, il ne faut pas. Tu ne peux pas. Recouche-toi, voyons.

— Pourquoi ne pourrais-je pas? dit la voix de la femme. Pourquoi ça? » et le docteur put entendre un bruit de lutte. « Lâche-moi donc, sacré nom de Dieu de salaud (le nom que le docteur avait cru entendre était « rat »). Tu me l'as promis, rat. Je ne demandais rien d'autre et tu me l'avais promis. Parce que, écoute-moi bien, rat... » Le docteur pouvait entendre la voix, secrète et pleine d'astuce maintenant : « Ce n'est pas lui, tu comprends. Pas cet enfant de garce de Wilbourne. Je l'ai fait marcher comme toi. C'est l'autre. Tu ne peux pas, de toute façon. J'en jurerais sur mon cul, comme autrefois on jurait sur son ventre, et sait-on jamais à quoi s'en tenir avec une putain pour pouvoir condamner quelqu'un... » Le docteur pouvait les entendre, les deux paires de pieds nus. On aurait dit qu'ils se livraient à une danse furieuse, infiniments petits et sans souliers. Puis le bruit cessa et la voix n'eut plus rien d'astucieux ni de secret. *Mais où est le désespoir.* pensa le docteur, *où est la terreur?* « Nom de Dieu, voilà que ça recommence! Harry, Harry, tu m'avais promis. »

— Je te tiens, ça va, recouche-toi.

— Donne-moi à boire.

— Non. Je t'ai dit que tu avais assez bu. Je t'ai dit pourquoi. Est-ce que tu souffres beaucoup?

— Nom de Dieu, j'en sais rien. J'peux pas dire. Passe-moi la bouteille, Harry. Ça fera peut-être tout repartir.

— Non. Ça n'est plus possible. C'est trop tard pour ça aussi. Du reste le docteur est là. Il va faire reprendre les choses. Je vais te passer ta chemise pour que tu puisses le recevoir.

— Et risquer de couvrir de sang la seule chemise de nuit que j'aie à me mettre sur le corps?

— C'est pour ça. C'est pour ça que nous l'avons achetée, cette chemise. Il n'en faudra peut-être pas plus pour que tout recommence. Allons!

— Alors, pourquoi le docteur? Pourquoi les cinq dollars? Oh! sacré nom de Dieu de sal... Non! non ! non ! non ! Vite, voilà que ça me reprend. Arrêtes moi, vite. Je souffre. J'y peux rien. Oh! sacré nom de Dieu de... » Elle éclata de rire, un rire dur, sans violence, comme une nausée, une quinte de toux. « Là, c'est ça. C'est comme quand on joue aux dés. Vas-y le sept, vas-y le onze. Peut-être que si je me contentais de le répéter... » Il (le docteur) pouvait les entendre, les deux paires de pieds nus sur le plancher, puis la plainte rouillée du sommier, la femme qui riait toujours, pas fort, juste avec ce désespoir abstrait, furieux, qu'il lui avait vu dans les yeux, à midi, au-dessus de la soupière de gombo. Il restait là, tenant à la main sa précieuse petite trousse usagée, et il regardait le pantalon déteint parmi l'amas des autres vêtements sur le fauteuil de plage. Il vit le dénommé Harry reparaître, choisir dans le tas une chemise de nuit et s'évanouir à nouveau. Le docteur regarda le fauteuil, *oui*, pensa-t-il, *exactement comme le bois mort*. Puis le dénommé Harry reparut sur le seuil.

— Vous pouvez entrer, maintenant, dit-il.

II

Quand l'homme qui s'appelait Harry fit la connaissance de Charlotte Rittenmeyer, il était interne dans un hôpital de la Nouvelle-Orléans. C'était le plus jeune de trois enfants, mais né d'un second lit alors que son père était déjà vieux. Il avait seize ans de différence avec la plus jeune de ses demi-sœurs.

Orphelin à l'âge de deux ans, il avait été élevé par l'aînée de ses demi-sœurs. Son père aussi était médecin. Il (le père) avait commencé et terminé ses études médicales à une époque où le titre de docteur en médecine comprenait tout, depuis la pharmacologie jusqu'à la chirurgie en passant par le diagnostic. A cette époque-là, on pouvait aussi payer son éducation soit en espèces soit en nature, en travaillant. A l'école, le père Wilbourne avait été chargé de l'entretien de son dortoir et avait servi à table dans le réfectoire. Ses quatre années d'études ne lui avaient coûté que deux cents dollars. Aussi, quand on ouvrit son testament, y trouva-t-on ces mots :

A mon fils, Henry Wilbourne, et conscient que les conditions aussi bien que la valeur intrinsèque de l'argent ont changé et que par suite on ne peut espérer qu'il obtienne ses diplômes en chirurgie et en médecine pour la même somme que j'ai dépensée dans mon temps, je lègue la somme de deux mille dollars que j'ai mis de côté à seule fin qu'il puisse poursuivre et achever ses études et acquérir le titre et la patente qui lui permettront d'exercer la chirurgie et la médecine, convaincu que la somme susdite sera amplement suffisante à cet effet.

Ce testament avait été fait en 1910, deux jours après la naissance de Harry. Le père mourut deux ans plus tard d'un empoisonnement du sang qu'il avait contracté en suçant une morsure de serpent à la main d'un enfant, dans une cabane à la campagne. Sa demi-sœur le prit chez elle. Elle avait elle-même des enfants et était mariée à un homme qui mourut garçon épicier dans une petite ville de l'Oklahoma: aussi, quand Harry eut atteint l'âge d'entrer à l'école de médecine, ces deux mille dollars à répartir sur quatre ans, même dans l'école modeste bien qu'assez réputée qu'il avait choisie, ne représentaient pas beaucoup plus que les deux cents dollars dont avait disposé son père. Ils représentaient même moins, car maintenant les dortoirs avaient le chauffage central et le collège avait une cafeteria [1] où l'on n'avait plus besoin de garçons pour assurer le service. L'étudiant désireux de se faire

1. Restaurant à bon marché où les clients se servent eux-mêmes. (N.T.).

quelque argent n'avait plus que la ressource de porter un ballon de football ou d'arrêter celui qui le portait. Sa sœur l'aidait — de temps à autre un mandat d'un ou deux dollars ou même quelques timbres soigneusement pliés dans une lettre. Avec cela il s'achetait des cigarettes et, en se privant de tabac pendant toute une année, il réussit à économiser suffisamment pour payer la cotisation d'entrée dans une fraternité [1]. Il ne lui restait rien pour faire le galant près des filles (l'école était mixte) mais il n'avait guère le temps d'y songer. Sous l'apparente sérénité de sa vie monastique il livrait une bataille constante, aussi acharnée que celles qui se livrent dans les gratte-ciel de Wall Street, pour arriver à établir un équilibre entre son compte en banque décroissant et les pages tournées de ses livres de cours.

Il y parvint et, quand il eut fini, il lui restait assez d'argent soit pour aller chez lui, dans l'Oklahoma, montrer son parchemin à sa sœur, soit pour se rendre directement à la Nouvelle-Orléans afin de commencer son internat. Il n'avait pas assez pour faire les deux. Il choisit La Nouvelle-Orléans. Ou plutôt il n'avait pas le choix; il écrivit à sa sœur et à son beau-frère une lettre de gratitude et de remerciements, glissa dans l'enveloppe un billet signé représentant la somme totale des timbres et des mandats avec les intérêts (il envoya également le diplôme avec ses mots latins, ses phrases entortillées et le fouillis de signatures des professeurs où la sœur et le beau-frère ne parvinrent à déchiffrer que son nom) et la mit à la poste. Il prit ensuite son billet et roula pendant quatorze heures dans un wagon de troisième classe. Il arriva à la Nouvelle-Orléans avec une valise et un dollar et trente-six *cents*.

Il y avait maintenant deux ans qu'il travaillait à l'hôpital. Il y logeait avec les autres internes qui, comme lui, n'avaient pas de fortune personnelle. Il fumait une fois tous les huit jours, un paquet de cigarettes à chaque fin de semaine, et il remboursait peu à peu le billet qu'il avait souscrit au profit de sa demi-sœur, les mandats de un et deux dollars qui, en sens inverse,

1. Cercle d'étudiants (N. T.).

revenaient à leur source; son unique valise contenait encore tout ce qu'il possédait, même ses blouses blanches d'hôpital, ses vingt-six ans, les deux mille dollars, le billet de chemin de fer pour la Nouvelle-Orléans, le dollar et les trente-six *cents*, l'unique valise dans un coin d'une salle qui ressemblait à une chambrée de caserne avec ses lits de fer militaires. Le matin de son vingt-septième anniversaire il se réveilla et regarda son corps jusqu'au bout de ses pieds qui lui apparaissaient en raccourci, et il lui sembla voir ses vingt-sept irrévocables années diminuer, se rétrécir à leur tour, comme si le but de sa vie était simplement de rester étendu sur le dos, comme s'il flottait sans effort et sans volonté sur un fleuve coulant à jamais. Il lui semblait les voir — les années faites pour les audaces et les folies, pour les amours passionnées, tragiques et éphémères de l'adolescence — blancheurs des garçons et des filles — la chair hésitante, sauvage et importune, toutes ces années qu'il n'avait pas connues. Étendu, croyait-il, non pas exactement avec orgueil et certainement pas avec la résignation qu'il s'imaginait, mais plutôt avec cette paix qui doit être celle que goûte un eunuque quadragénaire à la pensée du temps défunt antérieur à son opération, à l'évocation des formes fugitives et (enfin) sans contours qui, maintenant, habitent sa mémoire après avoir déserté sa chair : *J'ai répudié l'argent et par suite l'amour. Pas abjuré, répudié. Je n'en ai pas besoin ; l'année prochaine, dans deux ans, dans cinq ans, je saurai que ce que je crois être vrai est vrai. Je n'aurai même plus besoin de le désirer.*

Ce soir-là, il finit son service un peu plus tard que d'habitude; quand il passa devant le réfectoire il entendit le tintement des couverts, et dans le dortoir des internes il ne restait que Flint qui, en pantalon et chemise de smoking, s'efforçait de nouer sa cravate noire devant la glace. Il se retourna en entendant Wilbourne et lui montra un télégramme posé sur l'oreiller de son lit. Il était ouvert. « Je me reposais sur mon lit, dit Flint. Il me restait juste le temps de m'habiller, et j'étais si pressé que je n'ai pas vérifié le nom. Je l'ai pris et je l'ai ouvert. Désolé. »

— Ça ne fait rien, dit Wilbourne. Les télégrammes sont vus par tellement de gens qu'ils ne sont jamais très personnels. Il tira la feuille jaune de l'enveloppe. Elle était décorée de symboles, guirlandes et inscriptions. C'était un télégramme de sa sœur, un de ces télégrammes d'anniversaire stéréotypés que les bureaux de poste expédient pour vingt-cinq *cents* dans les coins même les plus reculés des États-Unis. Il s'aperçut que Flint le regardait toujours.

— Alors, comme ça, c'est ton anniversaire, hein? dit Flint. Tu vas le fêter?

— Non, dit Wilbourne, je ne crois pas.

— Comment? Écoute, je vais à une soirée à French Town. Pourquoi ne viendrais-tu pas avec moi?

— Non, dit Wilbourne. Merci tout de même. » Il n'avait pas encore commencé à penser *pourquoi pas?* « Je ne suis pas invité. »

— Ça ne fait rien. C'est pas ce genre de soirée. C'est dans un atelier. Un type qui fait de la peinture. Un tas de gens qui boivent, assis par terre sur les genoux les uns des autres. Allons, viens. Tu ne vas pas rester enfermé ici le jour de ton anniversaire. » Maintenant il s'étais mis à penser *Pourquoi pas? Pourquoi pas? après tout?* Et maintenant il pouvait presque voir le gardien des vieilles habitudes de paix et de résignation brandir ses armes, le farouche Moïse, pas inquiet, incapable de connaître jamais l'inquiétude, mais se contentant d'interdire, austère et fanatique : *Non. Tu n'iras pas. Tiens-toi tranquille. Tu as la paix maintenant. Tu n'as pas besoin d'autre chose.*

— Du reste, je n'ai rien à me mettre.

— Peu importe. Ton hôte sera probablement en robe de chambre. Tu as bien un veston foncé?

— Mais je ne...

— D'accord, dit Flint. De Montigny a un smoking. Il est à peu près de ta taille. Je vais te le chercher. » Il se dirigea vers le placard qui leur était commun.

— Mais je ne... dit Wilbourne.

— D'accord, dit Flint. Il posa le second smoking sur le lit, laissa glisser ses bretelles et commença à enlever son panta-

lon. « Je porterai le smoking de Montigny et toi, tu prendras le mien. Nous sommes tous les trois de taille moyenne. »

Une heure après dans son costume d'emprunt d'un style qui, jusqu'alors, lui était inconnu, il s'arrêtait, en compagnie de Flint, dans une des petites rues à sens unique, étroites, sombres, ornées de balcons, dans le Vieux Carré, entre Jackson Square et Royal Street : un mur de briques au-dessus duquel éclatait la tête déchiquetée d'un chou palmiste et d'où montait un lourd parfum de jasmin qui semblait reposer, visible, sur l'air stagnant alourdi d'odeurs et déjà imprégné des senteurs de sucre, de bananes et de chanvre des docks, comme d'inertes effilochures de brouillard ou même de peinture. Une grille en bois était légèrement entr'ouverte, à côté, un cordon de sonnette qui, sous la main de Flint, rendit un son lointain et doux. On entendait un piano. Quelque chose de Gershwin. « Là, dit Flint, pas besoin de t'en faire pour cette soirée. Tu peux déjà entendre le gin, fabrication maison. » Gershwin aurait aussi bien pu peindre ses tableaux à sa place. Avec cette différence que Gershwin aurait probablement pu peindre ce que Crowe appelle ses tableaux bien mieux que Crowe ne peut jouer ce que Gershwin appelle sa musique.

Flint, sans plus de succès, tira une seconde fois la sonnette. « En tout cas, ça n'est pas fermé », dit Wilbourne. C'était vrai ; ils entrèrent dans une cour pavée de ces mêmes briques poreuses qui se désagrègent lentement. Il y avait un bassin avec une statuette en terre cuite, un fouillis de lantanas, le palmier unique, les grosses feuilles opulentes et les lourdes étoiles blanches d'un jasmin, là où la lumière l'éclairait par deux portes-fenêtres, un grand balcon de trois côtés, les murs de ces mêmes briques recuites qui formaient un rempart dont la ligne brisée et irrégulière se détachait sur la lueur de la ville, sur le ciel éternellement couvert et, par-dessus tout cela, nette, dissonante et éphémère, la fausse audace moderne du piano semblable à des symboles griffonnés par des gamins sur une tombe antique rongée par quelque animal nécrophore.

Ils traversèrent la cour et, franchissant la porte-fenêtre, pénétrèrent dans le bruit — voix, piano — dans une pièce

assez longue au plancher inégal, aux murs entièrement recouverts de toiles sans cadres qui s'élancèrent sur Wilbourne, lui produisant l'effet inextricable et sans détails d'une énorme affiche de cirque vue brusquement de tout près et dont les prunelles semblent fuir la vision avec un mouvement de recul consterné. Le mobilier se composait, en tout et pour tout, d'un piano devant lequel était assis un homme en robe de chambre, coiffé d'un béret basque. Une douzaine de personnes étaient assises par terre, des verres à la main. Une femme vêtue d'une blouse de toile sans manches hurla : « Bon Dieu, qui venez-vous d'enterrer ?» Et, sans lâcher son verre, elle vint embrasser Flint.

— M'sieurs dames, je vous présente le docteur Wilbourne, dit Flint. Méfiez-vous. Il a un carnet de chèques dans sa poche et un scalpel dans sa manche. » L'hôte ne tourna même pas la tête bien qu'une femme lui apportât un verre juste à ce moment-là. C'était l'hôtesse, mais personne ne l'avait prévenu. Elle lui parla debout un instant ou plutôt, elle parla devant lui, car il n'écoutait pas, il regardait les tableaux sur le mur. Soudain, il se trouva seul, verre en main, devant le mur même. Il avait déjà vu, dans des magazines, des photos et des reproductions de choses de ce genre. Il les avait regardées sans aucune curiosité, comme un paysan pourrait regarder un dessin de dinosaurien, car elles dépassaient les bornes de toute crédibilité. Mais maintenant le paysan regardait le monstre lui-même et Wilbourne, médusé, restait planté devant les toiles. Ce n'étaient pas les sujets qui le fascinaient, ni le métier, ni le coloris. Elles ne présentaient aucun sens pour lui. Il restait figé, sans colère ni envie, devant un état de choses susceptible de donner à un homme les loisirs évidents et les moyens de passer ses journées à peindre des choses pareilles et ses nuits à jouer du piano et à entonner de l'alcool à des gens qu'il ne connaissait pas (en ce qui le concernait tout au moins) et dont il ne cherchait même pas à saisir le nom. Il était là encore, planté devant le mur, quand quelqu'un s'écria : « Voilà Rat et Charley ! » Il était là encore quand Charlotte par-dessus son épaule lui dit :

— Qu'est-ce que vous pensez de tout ça ? » Il fit volte-face

et vit une jeune femme beaucoup plus petite que lui. Au premier abord il la trouva trop grasse, mais il s'aperçut vite que ce n'était pas de la graisse mais simplement la forte, profondément délicate et féminine charpente des juments arabes. Elle n'avait pas vingt-six ans. Elle portait une petite robe en coton. Sur son visage qui ne prétendait pas à la beauté et n'était même pas maquillé, à l'exception de la grande bouche passée au rouge, on pouvait distinguer une cicatrice longue d'un pouce qui lui marquait la joue. Wilbourne reconnut les traces d'une vieille brûlure datant vraisemblablement de l'enfance. « Vous n'avez pas encore décidé, hein? »

— Non, dit-il. Je ne sais pas.

— Qu'est-ce que vous ne savez pas? Ce que vous devez penser ou si vous devez essayer de décider ou non?

— Ça probablement. Et vous, qu'en pensez-vous?

— Guimauve et raifort, dit-elle un peu trop vite. Moi aussi, je peins, ajouta-t-elle. Je peux me permettre de le dire. Je peux aussi me permettre de dire que je pourrais faire mieux que ça. Comment vous appelez-vous? et pourquoi vous êtes-vous habillé ainsi pour venir vous encanailler? Est-ce pour nous convaincre que c'est bien pour ça que vous êtes ici?

Il le lui dit, et maintenant elle le regardait, et il remarqua que ses yeux n'étaient pas noisette, mais jaunes comme des yeux de chat et qu'elle le dévisageait avec une réserve spéculative comme l'aurait pu faire un homme, regard d'une intensité qui dépassait la simple effronterie et plus spéculatif que la fixité ordinaire des regards inquisiteurs. « C'est un smoking que j'ai emprunté. Je n'en avais encore jamais porté. » Puis il ajouta, sans le savoir, sans même savoir qu'il allait le dire, envahi par la sensation qu'il se noyait — désir et volonté — dans le regard jaune : « C'est mon anniversaire. J'ai vingt-sept ans. »

— Oh! dit-elle. Elle se retourna, le prit par le poignet, simplement, d'une main inflexible et ferme, et l'entraîna derrière elle. « Venez. » Il la suivit gauchement, soucieux de ne pas lui marcher sur les talons, puis elle le lâcha et toujours devant lui traversa la pièce où trois hommes et deux femmes

étaient debout près de la table où se trouvaient les bouteilles et les verres. Elle s'arrêta, lui ressaisit le poignet et l'attira vers un homme de son âge environ, vêtu d'un veston croisé de couleur sombre. Ses cheveux blonds, ondulés, commençaient à s'éclaircir. Son visage était sans beauté, d'une insensibilité raisonnable, plus rusé qu'intelligent, néanmoins, au total, plutôt doux, assuré, courtois, le visage d'un homme dont les affaires marchent bien. « Je vous présente Rat, dit-elle. C'est le doyen des anciens étudiants de première année de l'Université d'Alabama encore vivants. C'est pourquoi nous continuons à l'appeler Rat. Vous pouvez l'appeler Rat aussi. Il en est un parfois [1] »

Plus tard — c'était après minuit, et Flint et la femme qui l'avait embrassé étaient partis, ils se trouvaient dans la cour près du pied de jasmin. « J'ai deux enfants, deux petites filles, dit-elle. C'est drôle, parce que, dans ma famille, il n'y avait que des garçons. J'avais un faible pour mon frère aîné, mais on ne peut pas coucher avec son frère, et lui et Rat habitaient ensemble à l'Université. C'est pourquoi j'ai épousé Rat, et maintenant j'ai deux filles, et quand j'avais sept ans je suis tombée dans le feu, mon frère et moi nous nous battions, c'est de là que vient ma cicatrice. Je suis marquée également à l'épaule, au côté et sur la hanche, et j'ai pris l'habitude de prévenir les gens afin qu'ils n'aient pas le loisir de ne pas m'interroger, et je le fais encore, bien que ça n'ait vraiment plus d'importance.

— Vous racontez cela, comme ça, à tout le monde? A la première rencontre?

— Quoi? Le frère ou la cicatrice?

— Les deux. La cicatrice peut-être.

— Non. Ça aussi, c'est drôle. J'avais oublié. Voilà des années que je ne le dis plus à personne. Cinq ans.

— Mais vous me l'avez dit à moi.

— Ce n'en est que plus drôle, deux fois plus drôle. Trois fois.

1. Le mot « rat » s'emploie souvent paur désigner un individu sans aveu (N. T.).

Écoutez. Je vous ai menti. Je ne peins pas. Je travaille l'argile, le cuivre aussi, et une fois la pierre avec un ciseau et un marteau. Touchez. » Elle lui prit la main et lui passa le bout des doigts sur son autre paume — large main courte, forte, aux doigts souples, aux ongles coupés si près de la chair qu'on aurait pu croire qu'elle se les rongeait. La peau à la base et autour des premières jointures n'était pas exactement calleuse, mais durcie, polie, résistante comme la peau d'un talon. « Voilà ce que je fais : des choses qu'on peut toucher, qu'on peut prendre, des choses qui pèsent dans la main, dont on peut regarder l'envers, qui déplacent l'air et qui déplacent l'eau, et si vous les laissez tomber, c'est votre pied qui se brise et non la chose. Pas de ces petits coups de couteau ou de pinceau sur un morceau de toile comme quelqu'un qui essaierait de mettre en place, à travers les barreaux d'une cage et avec une badine pourrie, des morceaux de jeu de patience. C'est pourquoi j'ai dit que je pouvais faire mieux que ça » dit-elle. Elle ne bougeait pas. Elle n'indiqua même pas d'un signe de tête la chambre derrière eux. « Pas une de ces petites choses qui chatouillent une seconde les papilles de la langue, une de ces choses qu'on avale, et qui peut-être ne vous restent même pas dans les entrailles, qu'on évacue, qu'on envoie se perdre dans ce vieux tout-à-l'égout des choses qu'il aurait mieux valu qu'on ne fasse pas. Voulez-vous venir dîner demain soir?

— Je ne peux pas. Demain soir, je suis de service.

— Alors, après-demain? Quand?

— Vous n'avez pas d'engagement vous-même?

— J'attends du monde après-demain, mais ça ne fait rien. » Elle le regarda. « Bon, si ça vous ennuie de voir un tas de gens, je les décommanderai. Après-demain soir? Sept heures? Voulez-vous que j'aille vous chercher à l'hôpital avec ma voiture?

— Non, je vous en prie.

— Rien de plus facile, vous savez.

— Je sais, dit-il, je sais. Écoutez...

— Rentrons, dit-elle. Il faut que je retourne chez moi. Et ne venez pas habillé comme ça, hein. Votre complet de tous les jours. Je veux voir.

Le surlendemain il alla dîner. Il trouva un appartement modeste mais confortable dans un quartier irréprochable, près d'Audubon Park, une servante noire, deux enfants — deux et quatre ans — qui n'avaient rien de particulièrement remarquable — cheveux de la mère, pour le reste ressemblant au père (qui, dans un autre veston croisé, foncé et évidemment fort cher, prépara un cocktail qui n'avait rien de remarquable non plus et insista pour que Wilbourne l'appelât Rat). Elle était vêtue de quelque chose qu'il savait avoir été acheté comme toilette mi-habillée et qu'elle portait avec la même indifférenoe désinvolte que la robe qu'il lui avait vue la première fois, comme si, dans les deux cas, il se fût agi de bleus de mécano. Après le repas — infiniment supérieur au cocktail — elle emmena l'aînée des petites filles qui avait dîné avec eux, mais elle ne tarda pas à revenir et s'étendit sur le sofa pour fumer tandis que Rittenmeyer continuait à poser à Wilbourne de multiples questions sur sa profession comme en pourrait poser le président d'une fraternité à un nouveau venu de l'École de Médecine. A dix heures, Wilbourne dit qu'il lui fallait partir. « Non, dit-elle, pas déjà. » Il resta. A dix heures et demie Rittenmeyer dit qu'il avait à travailler le lendemain et qu'il allait se coucher. Il les laissa. Alors, elle écrasa le bout de sa cigarette, se leva et s'approcha de lui qui était debout devant la cheminée sans feu. Elle le regarda bien en face. « Qu'allons-nous... Vous vous appelez Harry? Qu'allons-nous faire, Harry? »

— Je ne sais pas. C'est la première fois que je suis amoureux.

— Pas moi. Mais je ne sais pas non plus. Voulez-vous que j'appelle un taxi?

— Non. Il fit demi-tour. Elle traversa la pièce avec lui. J'irai à pied.

— Vous êtes pauvre à ce point? Laissez-moi payer la voiture. Vous ne pouvez pas rentrer à pied à l'hôpital. Il y a bien trois bons milles.

— Ce n'est pas loin.

— Ce ne ne sera pas avec l'argent de mon mari, si c'est ça qui vous préoccupe. J'en ai un peu à moi. J'en ai mis de côté en vue de quelque chose... quelque chose que je ne sais pas

encore. » Elle lui tendit son chapeau et garda la main sur la poignée de la porte.

— Trois milles, ce n'est rien. J'irai à pied.

— Comme vous voudrez, dit-elle. Elle ouvrit la porte. Ils se regardèrent. Puis la porte se referma entre eux. Elle était peinte en blanc. Ils ne s'étaient pas serré la main.

Pendant les six semaines qui suivirent ils se rencontrèrent cinq fois. C'était dans la basse ville, pour déjeuner, car il ne voulait pas retourner chez le mari, et le destin ou le hasard (ou la guigne, sans quoi il aurait pu découvrir que, pas plus que la lumière du soleil, l'amour n'existe en un seul endroit, à un seul instant et dans un seul corps hors de la terre, du temps et de la foule vivante) ne lui apporta aucune invitation de seconde main à des soirées. C'était dans des endroits du Vieux Carré où ils pouvaient payer leurs déjeuners avec les deux dollars hebdomadaires qu'il envoyait autrefois à sa sœur en paiement du billet souscrit. A la troisième entrevue elle dit brusquement, sans raison. « J'en ai parlé à Rat. »

— Parlé de quoi?

— De nos déjeuners. Je lui ai dit que nous nous étions revus.» Après cela elle ne mentionna plus jamais son mari. La cinquième fois ils ne déjeunèrent pas. Ils allèrent dans un hôtel. Ils avaient tout préparé la veille. Il s'aperçut qu'il ne savait pour ainsi dire rien de la conduite à tenir, sauf par supposition et imagination. Son ignorance lui permettait de croire qu'il y avait un secret pour mener à bien ces sortes d'entreprises, non une formule secrète à appliquer, mais plutôt une espèce de magie blanche : un mot ou quelque geste de la main, infinitésimal et trivial comme le geste qui ouvre un tiroir secret et fait glisser un panneau. Il pensa un instant lui demander conseil, car il était certain qu'elle devait toujours savoir se débrouiller si elle avait besoin de quelque chose, non seulement à cause de sa coordination absolue mais parce que, même en si peu des temps, il avait pu se rendre compte de l'art instinctif et infaillible des femmes en toute matière touchant le côté pratique de l'amour. Mais il ne lui demanda rien parce qu'il se dit que, lorsqu'elle lui aurait expliqué la marche à suivre, ce qu'elle

ferait certainement et sans commettre la moindre erreur, il se pourrait qu'il lui vînt plus tard à l'esprit qu'elle n'en était pas à son coup d'essai, et même si telle était la vérité, il ne voulait pas le savoir. Il préféra consulter Flint.

— Nom de Dieu, dit Flint. Tu t'es bougrement dessalé. J'savais même pas que tu connaissais une femme. » Wilbourne pouvait presque voir Flint penser rapidement, remonter en arrière. « Est-ce que ça date de la petite fête chez Crowe, l'autre jour? Enfin, c'est ton affaire. C'est facile. T'as qu'à prendre une valise, mettre deux briques dedans, bien enveloppées dans une serviette pour qu'elles ne fassent pas de potin, et tu entres. Évidemment, je n'irais pas choisir le Saint-Charles ou le Roosevelt. Prends quelque chose de plus modeste, pas trop tout de même. Tiens, par exemple, le petit hôtel dans la basse ville, près de la gare. Enveloppe les briques séparément, tu comprends, et puis enroule-les ensemble. Et n'oublie pas le pardessus, hein, l'imperméable.

— Crois-tu qu'il faille que je lui dise qu'elle apporte aussi un manteau?

Flint se mit à rire, une syllabe brève, pas forte. « J'crois pas. J'crois pas qu'elle ait besoin que ni toi ni moi lui disions ce qu'elle doit faire. Eh là, dit-il vivement, t'emballe pas. Je ne la connais pas. J'parle pas d'elle. J'parle des femmes en général. Elle pourrait très bien s'amener elle-même avec une valise, un manteau, une voilette et un coupon de wagon-lit dépassant un peu de son sac à mains sans que ça prouve le moins du monde qu'elle l'a déjà fait plusieurs fois. Les femmes sont comme ça. Ni Don Juan, ni même Salomon n'auraient de conseil à donner à une gosse de quatorze ans qui s'amuserait à ces trucs-là.

— Qu'est-ce que ça fait, du reste? dit-il. Elle ne viendra probablement pas. » Il s'aperçut qu'il croyait vraiment cela. Il le croyait encore quand le taxi vint se ranger au bord du trottoir où il attendait avec sa valise. Elle avait un manteau mais pas de valise ni de voilette. Dès qu'il ouvrit la portière elle descendit rapidement de l'auto. Elle avait le visage dur, sérieux, les yeux extraordinairement jaunes, la voix rauque.

— Alors? Où?

Il lui dit : « Ce n'est pas loin. Nous pouvons... » Elle s'était retournée, prête déjà à remonter dans le taxi. « Nous pouvons y aller à pied... »

— Bougre de purotin, dit-elle. Montez vite. » Il monta. Le taxi repartit. L'hôtel était tout près. Un porteur noir prit la valise. Alors Wilbourne eut l'impression que jamais de sa vie il n'avait été, et que jamais il ne serait aussi conscient de la présence de cette femme qu'en ce moment. Elle était là, debout au milieu du hall minable, encombré, comme chaque samedi soir, de commis-voyageurs et d'habitués des champs de courses tandis qu'il signait les deux faux noms sur le registre et donnait au caissier les sixièmes deux dollars qui auraient dû être envoyés à sa sœur. Elle attendait sans essayer le moins du monde de se dissimuler, tranquille, réservée et avec ce quelque chose de profondément tragique qu'il savait (il apprenait vite) n'être pas spécial à Charlotte mais être un attribut de toutes les femmes à cet instant de leur vie où elles peuvent puiser une dignité, une sorte d'ultime pudeur où viendra se draper même l'attitude dernière, horizontale et légèrement ridicule de la reddition finale. Il la suivit le long du corridor et par la porte que le garçon ouvrit; il renvoya le garçon, ferma la porte louée derrière lui et la regarda traverser la chambre, aller jusqu'à la misérable fenêtre et, sans avoir quitté son chapeau ni son manteau, se retourner tout en marchant et comme un enfant qui joue aux barres revenir vers lui, les yeux jaunes, le visage que déjà il qualifiait de beau, dur et figé : « Dieu, Harry, dit-elle. Elle lui frappa la poitrine de ses deux poings. Pas comme ça, nom de Dieu, pas comme ça. »

— Mais oui, mais oui, dit-il, du calme, voyons. » Il lui prit les poignets, serra sur sa poitrine les poings toujours crispés qu'elle cherchait à dégager pour le frapper à nouveau. *Oui,* pensa-t-il, *pas comme ça et jamais.* « Du calme, voyons. »

— Pas comme ça, Harry. Pas comme ça, par l'escalier de service. J'avais toujours dit que quoi qu'il arrive, quoi que je fasse, ce ne serait jamais en me cachant. Si ce n'était qu'une affaire de peau, quelqu'un que j'aurais envie de m'envoyer

brusquement, que je n'aurais jamais regardé ni imaginé plus haut que le col... Mais pas nous, Harry. Pas vous, pas vous.

— Du calme, voyons, dit-il, du calme. » Il l'attira jusqu'au bord du lit et resta debout penché sur elle, lui tenant toujours les poignets.

— Je vous ai dit que je voulais faire des choses, prendre du beau cuivre bien dur, bien propre, ou de la pierre, et en faire quelque chose de beau, quelle qu'en soit la dureté, quel que soit le temps qu'il faudrait que j'y passe, quelque chose que je serais fière de montrer, qu'on pourrait toucher, tenir, voir de dos, en sentir le beau poids solide, quelque chose qui ne se briserait pas en tombant mais qui briserait le pied sous sa masse, avec cette différence que c'est le cœur qui se brise et non le pied, en admettant que j'aie un cœur. Bon Dieu, Harry, voilà toute votre soirée foutue. » Elle avança la main et, comprenant son intention, d'un mouvement de hanches, il évita le contact.

— Peu importe, dit-il, ne vous en faites pas pour moi. Voulez-vous une cigarette?

— Je vous en prie. » Il lui donna une cigarette et du feu et regarda le raccourci de son nez et de sa joue quand elle se pencha pour allumer. Il jeta l'allumette. « Voilà, dit-elle. C'est comme ça. Et pas de divorce. »

— Pas de divorce?

— Rat est catholique. Il ne veut pas.

— Vous voulez dire que...

— Je lui ai dit. Pas que j'allais vous retrouver dans un hôtel. Je lui ai dit simplement : « Et si ça arrivait un jour? » Et il a répété : « Rien à faire ».

— Vous ne pourriez pas demander le divorce vous-même?

— Sous quel prétexte? Il se défendrait. Et il faudrait que ce soit ici. Un juge catholique. Il ne reste donc qu'une solution, et celle-là, je ne peux pas l'adopter.

— Oui, dit-il. Vos filles.

Elle le regarda un instant en fumant. « Je ne pensais pas à elles. C'est-à-dire que j'ai déjà pensé à elles, si bien que maintenant je n'ai plus besoin de le faire, parce que je connais la réponse, et je sais que cette réponse, je ne peux pas la changer,

et je ne crois pas que je puisse me changer moi-même parce que, la seconde fois, j'ai compris ce que j'avais lu dans les livres et que je n'avais jamais cru : c'est que l'amour et la souffrance sont une seule et même chose et que la valeur de l'amour est la somme de ce qu'il faut payer pour le goûter, et chaque fois qu'on l'obtient à bon compte, on se vole soi-même. Je n'ai donc pas à penser aux enfants. C'est une question réglée depuis longtemps. Je pensais à l'argent. Mon frère m'envoie vingt-cinq dollars tous les ans à Noël, et depuis cinq ans je les mets de côté. Je vous ai dit, l'autre soir, que je ne savais pas pourquoi je les avais mis de côté. C'était peut-être pour cela, et ce qu'il y a peut-être de plus comique dans toute l'affaire, c'est que j'ai économisé pendant cinq ans, et que ça ne fait que cent-vingt-cinq dollars, à peine le prix de deux billets de chemin de fer pour Chicago. Et vous, vous n'avez rien. » Elle se pencha vers la table de nuit et éteignit sa cigarette en écrasant le bout lentement et avec un soin infini. Elle se leva : « Et voilà. C'est tout. »

— Non, dit-il, du diable si c'est tout!

— Vous voulez continuer comme ça, à tourner autour de moi et à attendre que je vous cueille comme une pomme verte sur une branche d'arbre? » Elle prit l'imperméable qu'il avait jeté sur la chaise et le mit sur son bras. Elle attendait, debout.

— Vous ne voulez pas descendre la première? dit-il. J'attendrai une petite demi-heure et puis...

— Et vous laisser traverser le hall tout seul, avec la valise, pour que le caissier et le nègre rigolent en me voyant sortir sans même avoir eu le temps de me déshabiller, encore moins de me rhabiller. » Elle se dirigea vers la porte et mit la main sur la clé. Il prit la valise et la suivit. Mais elle n'ouvrit pas la porte tout de suite. « Écoutez. Dites-moi encore que vous n'avez pas d'argent. Dites-le. Pour que mes oreilles puissent au moins entendre quelque chose qui ait un sens, même si je ne le comprends pas. Une raison pour expliquer pourquoi je... une raison que je puisse accepter comme la raison majeure, une raison impossible à ignorer, même si je ne peux ni croire

ni comprendre que ça ne puisse être que cela, l'argent, rien d'autre que l'argent. Allez, dites-le.

— Je n'ai pas d'argent.

— Bon. Ça au moins, ça a un sens. Il faut que ça ait un sens. Il faudra que ça ait un sens. » Des secousses l'agitèrent, pas des tremblements, des secousses, comme quelqu'un qui a une fièvre violente, les os eux-mêmes semblaient s'entrechoquer, rigides et silencieux dans la chair. « Il faudra... »

— Charlotte, dit-il. Il posa la valise par terre et s'approcha d'elle. « Charlotte ».

— Ne me touchez pas », murmura-t-elle dans une sorte de rage. « Ne me touchez pas ». Néanmoins, pendant un instant, il crut qu'elle allait succomber. Elle semblait osciller en avant, elle tourna la tête et regarda dans la direction du lit avec une expression distraite, désespérée. Puis la clé grinça, la porte s'ouvrit et elle disparut.

Ils se séparèrent dès qu'il eut trouvé un taxi. Il s'apprêtait à y monter avec elle pour l'accompagner jusque dans le bas de la ville où elle avait laissé son auto. Alors, pour la première fois (il n'y en eut que deux dans leur vie) il la vit pleurer. Elle était assise, le visage dur, tendu, sauvage, sous les larmes qui perlaient comme de la sueur : « Oh, pauvre sans-le-sou, bougre de grand idiot! L'argent toujours. Vous venez de dépenser deux dollars pour rien à l'hôtel, deux dollars que vous auriez dû envoyer à votre sœur, et voilà maintenant que vous voulez payer ce taxi avec ce que vous gardiez pour faire blanchir votre deuxième chemise, uniquement afin d'avoir le privilège de transporter mon cul qui, au dernier moment n'a pas voulu de vous et n'en voudra jamais. » Elle se pencha vers le chauffeur. « Allez, dit-elle sauvagement, partez ! Dans la basse ville. »

Le taxi fila rapidement, disparut presque tout de suite sans qu'il le regardât. Au bout d'un instant il dit tranquillement tout haut, à personne : « Y a pas de raison, non plus, pour que je charrie ces briques ». Il s'approcha d'une poubelle sur le bord du trottoir et, tandis que les passants le regardaient avec curiosité, ou rapidement, ou pas du tout, il ouvrit la valise,

sortit les briques de la serviette et les laissa tomber dans la poubelle. Elle contenait un tas de vieux journaux, des peaux de fruits, les déchets anonymes que les êtres anonymes qui passaient pendant les douze heures du jour laissaient tomber comme les oiseaux en plein vol lâchent leurs déjections. Les briques touchèrent les papiers sans faire le moindre bruit. Il n'y eut aucun froissement, aucun bruissement avertisseur, le bord des journaux bascula simplement et révéla, avec la soudaineté magique qui caractérise, dans les grands magasins, l'apparition, au bout du tube, de la petite torpille de métal contenant la monnaie, un portefeuille en cuir. Il contenait les talons de cinq tickets de pari mutuel de Washington Park, une carte d'identité de client d'une marque d'essence nationale, une autre de membre d'une loge B.P.O.E. [1] à Longview, Texas, et douze-cent-soixante-dix-huit dollars en billets.

Il ne découvrit le compte exact qu'après être arrivé à l'hôpital. Sa première pensée tout en se dirigeant vers le bureau de poste auxiliaire fut simplement : *Je devrais garder au moins un dollar pour ma peine*, puis (la poste était non seulement à huit cents mètres de l'hôpital, mais dans la direction opposée), *je pourrais même prélever le prix d'un taxi. Il ne pourrait pas s'en formaliser. Non que j'aie envie d'en prendre un, mais il faut que je le fasse durer, que je fasse tout durer afin qu'il n'y ait pas d'intervalle entre maintenant et six heures quand je pourrai me cacher à nouveau sous ma blouse blanche et tirer la vieille routine sur ma tête, sur ma figure, comme les nègres tirent leur couvrepied quand ils se mettent au lit.* Puis il resta debout devant le bureau aux portes fermées comme chaque samedi après-midi. Et il avait oublié cela également. Il s'en allait pensant, tout en fourrant le portefeuille dans sa poche-revolver, qu'à son réveil le nom du jour brillait en lettres de feu, et ce n'était pas un mot tiré d'un refrain d'enfant ni arraché d'un calendrier, et il allait, sa légère valise à la main, se débarrassait des huit cents mètres désormais inutiles, pensant : *seulement, j'ai battu ça*

1. *Benevolent and Protective Order of the Elks.* Une des innombrables loges et sociétés de secours mutuel des États-Unis (N. T.).

aussi; j'ai gagné au moins quarante-cinq minutes de temps qui autrement eussent été remplis d'oisiveté.

Le dortoir était vide. Il mit la valise de côté, trouva un carton plat orné d'un brin de houx dans lequel, à la Noël dernière, sa sœur lui avait envoyé un mouchoir brodé; il trouva des ciseaux, un pot de colle, et fit du portefeuille un joli paquet de chirurgien sur lequel il copia l'adresse distinctement, clairement, d'après une des cartes d'identité, et il cacha le paquet avec soin sous les vêtements, dans le tiroir; encore une chose de faite. *Si je lisais*, pensa-t-il. Puis il jura, pensant : *Voilà. C'est exactement l'inverse. Ce sont les livres, les gens dans les livres, qui devraient inventer, lire nos propres histoires à nous — les Doe, les Roe, les Wilbourne et les Smith — mâles et femelles, mais sans les pines et les cons.*

Il prit son service à six heures. A sept heures on le remplaça pour qu'il eût le temps de dîner. Pendant qu'il mangeait, une des infirmières stagiaires passa la tête par la porte et lui dit qu'on le demandait au téléphone. Ce devait être un appel de loin. Sa sœur, sans doute; il ne lui avait pas écrit depuis qu'il lui avait envoyé, cinq semaines auparavant, le dernier mandat de deux dollars, et maintenant elle lui téléphonait, elle allait dépenser les deux dollars, non pour lui faire des reproches (*Elle a raison*, pensa-t-il, sans qu'il s'agît de sa sœur, *c'est comique. C'est plus que comique. C'est à s'en rouler par terre. J'échoue auprès de celle que j'aime et aux yeux de celle qui m'aime je suis un échec également*) mais pour lui demander des nouvelles de sa santé. C'est pourquoi, lorsque la voix, au bout du fil, dit : « Wilbourne? » il crut que c'était son beau-frère jusqu'au moment où Rittenmeyer reprit : « Charlotte voudrait vous parler. »

— Harry? dit-elle. Elle parlait vite, mais calmement. J'ai tout raconté à Rat, y compris le fiasco final. Il a raison. C'est son tour maintenant. Il m'a accordé un coup pour rien et ça a raté. Ce n'est que juste que je lui en accorde un à lui aussi. Et, par décence, il faut bien que je vous en avertisse, mais quel sale mot à employer entre nous, ce mot décence.

— Charlotte, dit-il, Charlotte, écoutez...

— Alors, adieu Harry. Et bonne chance... Une sacrée bonne...

— Écoutez Charlotte. Vous m'entendez?

— Oui. Quoi. Qu'y a-t-il?

— Écoutez. C'est drôle, mais j'ai attendu toute la journée que vous me téléphoniez, seulement ce n'est que maintenant que je m'en aperçois. Je sais même que, tout en me rendant à la poste, je savais que c'était samedi. Vous m'entendez, Charlotte?

— Oui. Oui.

— J'ai douze cent soixante-dix-huit dollars, Charlotte.

A quatre heures, le lendemain matin, dans le laboratoire vide, il déchiqueta à coups de rasoir portefeuille et cartes d'identité. Il brûla les morceaux de papier et de cuir et en jeta les cendres dans les cabinets. Le lendemain, à midi, les deux billets pour Chicago en poche ainsi que le reste des douze cent soixante-dix-huit dollars et une seule valise en face de lui, sur la banquette, il regardait par la portière comme le train entrait dans la gare de Carrollton Avenue. Ils étaient là tous les deux, le mari et la femme, lui, dans un complet sobre. faussement discret; la tête d'un étudiant de quatrième année, inexpressive, donnant un air de droiture impeccable et cérémonieuse au geste paradoxal de céder la femme à l'amant, geste semblable, en quelque sorte, aux singeries traditionnelles du père et de la jeune mariée pendant le mariage religieux. Près de lui, en robe sombre sous sa jaquette ouverte, elle jetait sur les wagons qui ralentissaient, un regard avide, mais sans nervosité ni doute, et de nouveau Wilbourne médita sur cette faculté instinctive qu'ont les femmes, mêmes innocentes et nocives, de s'adapter aux mécanismes de la cohabitation; cette confiance sereine dans leurs amoureuses destinées, confiance semblable à celle que les oiseaux mettent dans leurs ailes, cette foi implacable et tranquille en un bonheur personnel, mérité, qui les fait instantanément s'élancer, les ailes grandes ouvertes, de l'abri que leur offrait la respectabilité jusque dans les espaces inconnus et vides où nul rivage n'est visible (*pas le péché*, pensa-t-il, *je ne crois pas au péché. Tout se borne à une question de rythme. On naît submergé, dans*

un défilé anonyme où tout le monde marche au pas, par les myriades anonymes de son temps et de sa génération. On perd le rythme une fois, un seul faux pas, et on périt sous les piétinements de la foule) et cela sans terreur ni alarme, ce qui n'est signe ni de courage ni d'endurance, mais simplement d'une foi complète, absolue, en des ailes novices, aériennes et fragiles — aériens et fragiles symboles de l'amour qui, une fois déjà, les a trahies puisque, par consentement et acceptation universels, elles se sont attardées sur la cérémonie même qu'elles ont répudiée en prenant leur vol. Ils passèrent, disparurent. Au moment même où ils s'évanouissaient, Wilbourne vit le mari se baisser et soulever la valise. L'air siffla dans les freins et il resta assis pensant, *il va monter avec elle, il ne pourra pas s'empêcher de le faire, il ne le voudra pas plus que je (elle?) ne le voudrais moi-même, mais il faudra qu'il le fasse de même qu'il faut qu'il porte ces complets sombres qu'il n'a pas envie de porter non plus, de même qu'il lui a fallu assister à cette réunion le premier soir et boire autant que les autres sans pourtant s'asseoir une seule fois par terre avec une femme mariée (la sienne ou celle d'un autre) vautrée sur ses genoux.*

Alors il leva les yeux et les vit tous les deux debout près de lui; il se leva aussi et maintenant ils étaient tous les trois debout, bloquant le couloir où les voyageurs les poussaient en passant ou attendaient qu'ils s'écartassent. Rittenmeyer avait la valise à la main, cet homme qui, en temps normal, n'aurait pas plus porté une valise dans un train en présence d'un porteur ou d'un employé de pullman qu'il ne se serait levé pour aller chercher lui-même un verre d'eau dans un restaurant. En regardant le visage impeccable et figé au-dessus de la chemise et de la cravate également impeccables, Wilbourne pensa avec une espèce d'étonnement : *Tiens, il souffre vraiment*, pensant que ce n'est peut-être pas avec notre cœur que nous souffrons ni même avec notre sensibilité, mais avec notre capacité de douleur ou de vanité ou d'auto-illusion, ou peut-être même par simple masochisme. « Allons, dit Rittenmeyer, débarrasse le couloir. » Sa voix était rude, sa main presque brutale quand il la poussa sur la banquette et plaça la valise

près de l'autre. « Rappelle-toi. Si je n'ai pas de nouvelles avant le dix de chaque mois, je donnerai mes ordres au détective. Et pas de mensonges, n'est-ce pas! Pas de mensonges. » Il se retourna sans même regarder Wilbourne, il indiqua simplement d'un coup de tête le bout du wagon. « J'ai à vous parler, dit-il, de cette voix brûlante, contenue. Venez. » Ils étaient au milieu du wagon quand le train se mit en marche. Wilbourne s'attendait à ce que l'autre se précipitât vers la portière; il pensa de nouveau : *Il souffre, même les circonstances, un banal horaire de chemin de fer, transforment en comédie cette tragédie qu'il lui faut jouer jusqu'à son triste dénouement ou cesser de respirer.* Mais l'autre ne se pressa même pas. Il poursuivit son chemin, écarta le rideau du fumoir et attendit que Wilbourne fût entré. Il parut lire l'éclair de surprise sur le visage de Wilbourne. « J'ai un billet pour Nammond, dit-il sèchement, ne vous en faites pas pour moi. » La question non posée sembla lui délier la langue. Wilbourne pouvait presque le voir lutter physiquement pour s'empêcher d'élever la voix. « C'est de vous qu'il faut vous inquiéter. De vous, sans ça, nom de Dieu... » Il maîtrisa de nouveau sa voix, la retenant un peu, comme on retient un cheval sans cesser pour cela de le faire avancer. Il sortit un portefeuille de sa poche. « Si jamais vous... dit-il, si vous osez... »

Il ne peut pas le dire, pensa Wilbourne. *C'est au-dessus de ses forces.* « Si je ne la traite pas bien. Si je ne suis pas gentil avec elle. C'est ça que vous voulez dire? »

— Je le saurai, dit Rittenmeyer. Si je n'entends pas parler d'elle vers le dix de chaque mois je donnerai carte blanche au détective. Et je saurai également si on me ment, vous comprenez? Vous comprenez bien? » Il tremblait, le visage impeccable sous les impeccables cheveux qui ressemblaient à une perruque. « Elle a cent vingt-cinq dollars qui lui appartiennent. Elle n'a pas voulu prendre davantage. Mais elle n'en dépenserait pas plus, de toute façon. Elle ne les aura plus quand le moment sera venu où elle en aura suffisamment besoin pour les dépenser. Alors, tenez. » Il sortit un chèque de son portefeuille et le donna à Wilbourne. C'était un chèque de trois cents dollars payables

à la Pullman Company of America et endossé dans un coin l'encre rouge : *Bon pour un billet de chemin de fer pour l Nouvelle-Orléans, Louisiane.*

— Je comptais me servir d'une partie de mon argent pou ça, dit Wilbourne.

— Je m'en fous, dit l'autre. Et c'est pour le billet. Si jamai ce chèque est touché et renvoyé à la banque sans avoir serv à l'achat d'un billet, je vous fais arrêter comme escroc. Vou comprenez? Je le saurai.

— Autrement dit, vous voulez qu'elle revienne? Vous voule la reprendre? » Mais il n'eut pas besoin de regarder le visag de l'autre; il dit rapidement : « Pardon, je n'ai rien dit. Cel dépasse les bornes des réponses qu'on peut attendre d'u homme. »

« Bon Dieu, dit l'autre, bon Dieu, je devrais vous foutre mo poing sur la gueule. » Il ajouta d'un ton de scepticisme étonné « Pourquoi ne le fais-je pas? Pouvez-vous me le dire? Est-c qu'un docteur, le premier docteur venu, n'est pas supposé êtr une autorité en matière de glandes humaines? »

Alors, brusquement, Wilbourne entendit sa propre voi sortir d'une incrédulité surprise et tranquille. Il lui sembl qu'ils étaient debout tous les deux, en ligne de bataille, e condamnés, perdus, devant le principe féminin tout entier « Je ne sais pas. Ça vous soulagerait peut-être. » Mais l'instan s'enfuit. Rittenmeyer se retourna, prit une cigarette dans so veston et chercha une allumette dans la boîte assujettie à l cloison. Wilbourne l'observait — son dos élégant. Il s'en fallu de peu qu'il ne lui demandât s'il désirait qu'il lui tînt compagni jusqu'à l'arrivée en gare de Hammond. Mais, de nouveau Rittenmeyer sembla lire ses pensées.

— Allez, dit-il, foutez le camp et laissez-moi en paix. » Wilbourne le laissa debout, le visage collé à la vitre. Il revin s'asseoir à sa place. Assise, immobile, une cigarette non allumé entre les doigts, elle regardait par la fenêtre. Ils longeaient maintenant un grand lac; bientôt le train s'engagerait sur l viaduc entre Maurepas et Pontchartrain. La machine siffla le train ralentit lorsque, sous le sifflet, gronda l'écho sourd du

viaduc. Maintenant, à droite et à gauche, des nappes d'eau s'étendaient à perte de vue, cernées de marécages. De chaque côté pourrissaient des embarcadères de bois auxquels étaient amarrés de misérables petits bateaux. « J'adore l'eau, dit-elle, c'est l'endroit rêvé pour mourir. Pas dans l'air chaud au-dessus de la terre chaude où il faut attendre des heures avant que le sang se refroidisse assez pour qu'on puisse dormir, et même des semaines pour que les cheveux s'arrêtent de pousser. L'eau, la fraîcheur, pour rafraîchir rapidement et permettre de dormir, pour laver la cervelle, les yeux, le sang, de tout ce qu'on a vu, pensé, senti, voulu, refusé. Il est dans le fumoir, n'est-ce pas? Puis-je aller lui parler une minute?

— Comment, si vous le pouvez?

— Hammond est la prochaine station.

Mais, voyons, c'est votre mari, eut-il envie de dire, mais il se retint. « C'est le lavabo des hommes, dit-il. Il vaudrait peut-être mieux que je... » Mais elle s'était déjà levée et avait passé devant lui; il pensa *si elle s'arrête et se retourne pour me regarder cela signifiera qu'elle pense : « Plus tard je pourrai toujours me dire que je lui ai fait mes adieux »* et effectivement elle s'arrêta et ils se regardèrent, et elle repartit. L'eau s'éloignait maintenant. Le bruit du viaduc cessa, la locomotive siffla de nouveau et le train reprit de la vitesse, et presque aussitôt ils traversèrent un quartier de pauvres maisons qui devait annoncer Hammond et il cessa de regarder par la portière. Le train s'arrêta un instant puis repartit. Il n'eut même pas le temps de se lever quand elle passa devant lui pour se rasseoir. « Vous êtes revenue », dit-il.

— Vous n'étiez pas sûr que je le ferais. Moi non plus.

— Mais vous l'avez fait.

— Oui, mais ce n'est pas fini. S'il remontait dans le train avec un billet pour Slidell... » Elle se retourna, le dévisagea sans pourtant le toucher. « Ce n'est pas fini. Il va falloir que j'arrache. »

— Que vous arrachiez quoi?

— « Et si votre œil vous est un sujet de scandale, arrachez-le et jetez-le loin de vous. » C'est ça. Afin de redevenir intègre.

Intégralement perdue... quelque chose comme ça. Il faut donc que j'arrache. Ce compartiment-salon, là-bas, est vide. Allez chercher le contrôleur et réservez-le jusqu'à Jackson.

— Un compartiment-salon? Mais cela va coûter...

— Crétin! dit-elle. *Elle ne m'aime pas maintenant*, pensa-t-il. *Elle n'aime rien maintenant*. Elle murmurait d'une voix tendue en lui frappant le genou avec son poing « Crétin! » Elle se leva.

— Un instant! dit-il en lui saisissant le poignet. J'y vais. » Il trouva le contrôleur dans le couloir au bout du wagon; il ne tarda pas à revenir. « C'est fait », dit-il. Elle se leva aussitôt et prit sa valise et son manteau. « Le porteur va venir », dit-il. Elle ne s'arrêta pas. « Permettez-moi », dit-il en lui prenant sa valise. Puis il prit la sienne et suivit la femme dans le couloir. Plus tard, il devait se rappeler cette promenade interminable entre les banquettes où les gens n'avaient rien d'autre à faire qu'à les regarder passer. Et il lui semblait que tout le monde dans le wagon devait connaître leur histoire, qu'ils devaient avoir exhalé, comme on exhale une odeur, un relent de souillure et de désastre. Ils entrèrent dans le compartiment.

— Fermez à clé, dit-elle. Il posa les valises par terre et ferma la porte. C'était la première fois qu'il occupait un compartiment-salon, et il lui fallut un certain temps pour comprendre le mécanisme de la serrure. Quand il se retourna, la robe que venait d'enlever Charlotte formait par terre un cercle autour de ses pieds et, le visage dans les mains, elle attendait, debout, dans les dessous féminins de 1937. Ensuite, elle écarta les mains, et il comprit que ce n'étaient ni la honte ni la pudeur qui l'avaient fait agir ainsi, il ne comptait pas là-dessus, ni les larmes non plus. Alors, elle dégagea ses pieds de la robe, s'approcha de lui et se mit à lui dénouer sa cravate, repoussant les doigts de l'homme devenus soudain maladroits.

(*A suivre.*) William FAULKNER.

(*Traduit par M.-E. Coindreau.*)

Raymond Queneau.

PHILOSOPHES ET VOYOUS

Une bonne partie de la drôle de guerre, je l'ai passée dans un dépôt avec des rebuts de l'armée française : infirmes, invalides, incapables, communistes, anarchistes, oubliés, cinglés, égarés. On y buvait beaucoup, du vin rouge principalement. On y avait de larges loisirs, comblés par le sommeil, les parties de cartes et l'école buissonnière. Je prenais une part active à toutes ces occupations, notamment pour ce qui était de la consommation du rouquin. Que je fusse un intellectuel, cela stupéfiait mes camarades. L'un d'eux me demande un jour ce que je faisais dans la vie; embarrassé, je lui réponds : professeur (c'était pas vrai). De quoi? De philosophie (pas vrai, non plus, mais enfin : j'ai un diplôme). Ah ! ah ! Le camarade me toise avec sympathie et, se souvenant des bons kils de gros rouge que nous avions vidés ensemble, conclut : « C'est vrai, je l'avais toujours pensé que tu étais philosophe » (il ne dit pas : un professeur de philosophie). Il est très rare de voir beaucoup de philosophes ensemble (je ne parle pas, bien sûr, des congrès), l'occasion pourtant m'en avait été fournie quelque temps auparavant, grâce à la fréquentation de Luna-Park. Il y avait dans cet endroit une attraction fort attrayante et qui s'appelait le Palais du Rire. C'était stupide naturellement, ces tobogans, ces escaliers à ressorts, ces trimbalements, ces brimades. Mais la conclusion était bien intéressante : pour les amateurs s'entend. Un courant d'air soulevait la jupe des filles, maintenues solidement par des salariés énergiques. Il faut ajouter qu'on pouvait se dispenser du trajet absurde en payant cent sous au lieu d'un franc; on allait alors s'asseoir juste devant la sortie.

On était bien placé. Au-dessus de la porte à cent sous étaien inscrits ces mots : *Entrée des philosophes.*

On voit ainsi se dessiner les premiers linéaments de la struc ture du type humain dit « philosophe ». Sa situation militair est toujours effacée, voire déficiente. Sa situation sociale non toujours reconnue. Peu revendicateur, mais il sait paye quand cela peut éviter des calamités inutiles : faut ce qu' faut. Il apprécie l'alcool et les femmes, mais admet les succé danés : la bibine qui tache et les pollutions (diurnes ou noc turnes). Ce dernier point (la projection plus ou moins délirant de la semence humaine) évoque évidemment le personnage d Diogène. Celui-ci, en public se manuelisant (« *cheirourgôn* » dit Diogène Laerce, VI, II, 69), aux gens surpris répondai « mélancoliquement » par ces mots : pourquoi donc la frictio du ventre ne nous fait-elle pas de même passer la faim?

On peut se demander s'il faut vraiment considérer Diogèn comme un philosophe. Il y a un monde entre la pollution e la masturbation. Diogène n'aurait-il pas été plutôt un voyou Cette inquiétude devant la satisfaction du besoin de bouffe ne manifeste-t-elle pas une sorte (oui : une sorte) de révolt contre la condition humaine? Qui peut difficilement passe pour de la philosophie, au sens cru de ce mot, limitation fixé par la démarche même de cette recherche. Oui, Diogène étai peut-être un voyou. Tout comme cet Onan, dont parle l'histoir sainte et qui préférait cracher par terre (« *ekséchéen épi tê gên* », dit la Genèse, XXXVIII, 9) plutôt que de grimper s belle-sœur, quoique son père le lui ordonnât. Il s'appelait Juda ce père. Et plus tard, celui-ci fit deux jumeaux à cette femme Thamar qu'elle se nommait, et qu'il avait prise pour un putain. Juda était un honnête homme, mais Onan, son fils asteure-là avait déjà été supprimé par l'Éternel (comme il l'appelaient) auquel il (Onan) déplaisait énormément.

Il épousa donc son image
Et l'ornant de nouveaux appas
Il lui prodiguait un hommage
Qu'elle-même n'obtenait pas.

Dieu le vit et dit ces paroles :
« Mes regards ne sauraient souffrir
Ce ridicule et sot plaisir
Qui sera celui des écoles.
Que ce nigaud meure. » Il est mort.

écrit Parny dans son immortel mais malheureusement fort peu connu poème (et assez rare) : *Les galanteries de la Bible.*

Mais tout ça c'est du catéchisme. La question se pose, en toute futilité, mais pourquoi pas, de savoir si un autre Judas (qu'on écrit avec un *s* à cause du grec, l'autre transcrit de l'hébreu n'en prend pas, c'est du moins ce que je suppose) avait des enfants, et si des fils, et si l'un nommé Onan? Judas, l'Iscariote, était d'ailleurs un honnête homme, un traître bien sûr, un radin, mais un honnête homme : pas plus philosophe que voyou. Mais cet individu n'a été que trop exploité par la théologie, il est préférable de chercher des exemples moins frelatés par des siècles de commentaires et de quitter le monde sémitique pour revenir au monde grec, où comme de bien entendu se dresse Socrate.

Durant la « drôle de guerre » de Potidée, il montra toutes les qualités du philosophe : soldat dans l'infanterie, lorsqu'il buvait, il « surpassait tout le monde » (*Banquet*, 220, A); et, lorsque l'armée était en déroute, il battait en retraite avec décision (*id.*, 221, A). Il était pédéraste, et même mauvais époux. Deux voyous réactionnaires, Anytos et Mélétas, l'accusèrent de corrompre la jeunesse. Aussi est-il un des rares philosophes qui ne soit pas mort dans ses souliers (si l'on excepte ceux que persécutèrent les chrétiens et les nazis). Dans son *Apologie*, Platon lui fait bonir (29, A) : « Je ne fais rien d'autre en effet que de circuler partout. » Ayant obtenu une permission (toujours la fameuse campagne de Potidée), il s'empresse, dit-il, « d'aller aux endroits où j'étais accoutumé de passer mon temps » (*Charmide*. 153, A), c'est-à-dire d'aller mater les jeunes éphèbes.

Et, *en effet* l'étymologie du mot *voyou* est assez obscure. Je ne reviendrai pas sur celle de *philosophe* qui ne l'est pas moins

mais sur laquelle on trouvera dans les manuels (tiens, tiens !) de indications nombreuses. *Voyou* vient-il de *voir* ou de *voie* Dauzat donne les indications suivantes : « (1830, Barbier pop.) dér. probable de *voie*, c'est-à-dire celui qui court les rues plutôt que forme. dial. de *voyeur*, curieux (*voyeux*, XII[e] siècle Saint-Simon). Le suffixe est dialectal (Ouest ou Midi) et correspond à — *eur* ou à — *eux*. » Le bon vieil Elwall donne comme traduction de voyou : *street-Arab*, et le Langenscheidts, plus moderne : *Strassenjunge* (ensuite : *Taugenichts*, ah ! ensuite *Lump* — ah ! ah !). Dans ses *Excentricités du langage* (1855) Lorédan Larchey écrit, *s. v°*. « Gamin, gamine, vagabondant sur la *voie* publique. Par extension, voyou se dit de l'homme qui a tous les vices du peuple sans en avoir les qualités : « Le gamin de Paris est accessible à tous les bons sentiments. Le voyou de Paris possède tous les vices » (*A. de Caston*). « *C'est un vrai voyou. Quel voyou !* » se dit l'homme de tout âge et toute classe, crapuleux de tenue ou de conduite ».

J'ignore qui est le A. de Caston auquel Lorédan Larchey se réfère. Dans ses Auteurs cités et consultés (p. XXXIX de la 10[e] édition), je ne vois comme nom approchant que Castillon. Mais lequel ? Le géomètre qui a donné une solution de l'agréable problème « inscrire dans un cercle un triangle dont les côtés passent par trois points donnés » ou l'auteur des *Anecdotes chinoises* ? ou le frère de ce dernier ?

Delvau (qui se chamailla fort avec Larchey), *s. v° :* écrit : « Gamin de Paris, enfant perdu de la *voie* publique, produit monstrueux de la boue et du caillou ; fumier sur lequel pousse l'héroïsme : hôpital ambulant de toutes les maladies de l'humanité, laid comme Quasimodo, cruel comme Domitien, spirituel comme Voltaire, cynique comme Diogène, brave comme Jean Bart, athée comme Lalande, — un monstre en un mot. Type vieux comme les murs. Mais le mot est moderne, quoiqu'on ait voulu le faire remonter jusqu'à Saint-Simon qui traite de *voyeux* les petits bourgeois de son temps. »

En dehors du fait que pour définir le voyou, ce lexicographe ait besoin de deux noms de philosophes, un nom de savant,

un nom d'amiral, un nom d'empereur et un nom de personnage de roman, il est intéressant de revenir à la racine *voir*.

Car si le voyeux est voyeur, et s'il court les rues, s'il « circule partout », qu'est-ce qui peut bien le différencier du philosophe? Il doit y avoir des signes distinctifs, négligés jusqu'à présent dans cette recherche. Évidemment, on pourrait penser au fait que le voyou est un « gamin », alors que le philosophe passe pour être plutôt barbu. Mais souligner cette jeunesse, pour les lexicographes, c'est se dater. Il y a là le signe d'une évolution linguistique : un voyou, dans le langage courant contemporain, ne désigne pas spécialement un gamin. Loin de là. Un voyou, tel qu'on l'entend du côté de la porte Champerret ou de la porte Molitor, peut avoir jusqu'à des trente, trente-cinq ans. Un gamin malappris, c'est un « petit » voyou. Un voyou véritable, selon l'usage actuel (du Port-aux-Foins), doit être assez conscient de son caractère de voyou. Un enfant, un gamin donc, même bien peuple, ne peut faire figure que de « petit » voyou : les recherches récentes de la psychologie, de la sociologie, de la pédologie, de la jurisprudence, etc., ont appris et enseigné que l'enfant est « irresponsable ». Pour lui, seules sont « bonnes » les maisons de correction. Ce n'est jamais un vrai voyou, l'enfant : un petit seulement. Un voyou, un vrai voyou, doit être responsable et conscient, condamnable par conséquent, expédiable en taule, reléguable, infâmable. Il doit être tout aussi responsable et inconscient qu'un philosophe — et tout aussi « voyeur », tout aussi « contemplatif ». Que la contemplation des « philosophes » de Luna-Park portât (si j'ose dire) sur cuisses, fesses et dessous féminins, ça veut pas dire que ça n'en soit pas une, de contemplation. Et si le voyou n'est pas nécessairement un môme, non plus que le philosophe un barbu, comment les différencier? Serait-ce par leurs goûts vestimentaires? Mais le voyou n'a pas nécessairement casquette et rouflaquettes; et depuis la contamination du monde grec par le virus chistien le philosophe ne se désigne plus par la vêture (cf. Laërce, *passim*). De Descartes, Adrien Baillet dit que « jamais il n'était négligé, et il évitait surtout de paraître en philosophe » (p. 276 de l'édition de *La Table Ronde*, Paris,

1946). Il dit aussi de lui qu'il avait « le teint assez pâle depuis sa naissance jusqu'au sortir du collège, puis mêlé d'un vermillon éteint jusqu'à sa retraite en Hollande, et depuis un peu olivâtre jusqu'à sa mort » (p. 275). Ces événements datant respectivement de 1596, 1612, 1628, 1649, on voit que Descartes passa 16/53 de sa vie avec le teint pâle, 16/53 avec le teint pâle mêlé d' « un vermillon éteint » et 21/53 avec le teint « un peu olivâtre », soit environ 30 % avec le teint pâle, 30 % avec ledit mêlé d'un vermillon éteint (ah! ce vermillon éteint!) et 40 % avec le teint olivâtre. Une belle vie bien équilibrée pour ce qui est de la couleur. Il serait à souhaiter que l'on pût en donner une représentation chromatoschématique, par exemple sous la forme de ces petits albums de photos que l'on feuillette et fait défiler du pouce, forme primaire du cinéma. Ici les dessins (des *Mickey* ont paru sous cette forme) utiliseraient le portrait de Franz Hals, une certaine fantaisie pour l'enfance, et naturellement les données impressionnistes fournies par Adrien Baillet. Mais ainsi mouvant, Descartes ne paraîtrait tout de même jamais « en philosophe ». C'est là d'ailleurs la grande distinction entre le philosophe antique et le philosophe moderne. Celui-ci ne prétend à aucune vêture ou aspect particuliers, c'est-à-dire qu'il préfère à toutes ou à tous ceux de la correction bourgeoise; avec une pointe d'aristocratie pour ceux qui précèdent la Révolution française (ainsi Descartes, dont la maison, dit Baillet, a toujours été considérée comme l'une des meilleures de la Touraine), (ainsi Leibniz, amuseur, comme Goethe, de petits princes allemands); avec une pointe d'ouvriérisme chez Spinoza. Le philosophe grec au contraire se signale par une violente tendance à se distinguer du vulgaire. Il ne veut pas être pris pour un cave. Il aime paraître — cela va jusqu'à l'Empédoclisme. Le philosophe moderne qui, lui, croit être, puisqu'il se pense, se dis-pense de paraître. La différence est à l'intérieur. Soloviev à propos de Bacon, cet homme du monde, dit de la « teneur positive de ses conceptions », qu' « elle n'a pas de caractère philosophique, étant donné qu'elle ne sort pas des limites de la manière vulgaire de voir selon laquelle le monde que nous nous représen-

tons d'une absolue réalité, avec toute la diversité de son contenu objectif, existe en soi, hors de nous, mais, en même temps, peut être connu de nous d'une manière adéquate » (*Crise de la philosophie occidentale*, p. 183-184). Le philosophe a donc, essentiellement, l'exigence de ne pas être considéré comme un cave. C'est la plus grande injure qu'on puisse faire à un philosophe; elle se répare souvent dans le sang (cf. Galtier-Boissière et P. Devaux, *Dictionnaire d'argot*, p. XXXV, col. 1), dans le sang intellectuel bien sûr. Et, tout comme l'homme du Mitan, le philosophe a pour « adage » à ce sujet (Galtier-Boissière et P. Devaux, *loc. cit.*, p. XXXV, col. 2) : « N'affranchissez jamais les caves ».

Par cet adage, le philosophe assure plus son comportement que son langage. Il ne faut pas voir là une plaisanterie (facile) sur la difficulté du langage philosophique, sur le vocabulaire de Lalande par exemple gonflé comme un traité de chimie organique. Les philosophes ont hésité sur la question, les uns visant au langage du commun, les autres légitimant une certaine technicité : « bien des livres auraient été plus clairs s'ils n'avaient pas voulu être si clairs », c'est Kant qui bonit de la sorte dans sa préface à la 1re édition de la *Critique de la maison pure*. D'Héraclite à Heidegger, les philosophes se sont répartis sur l'échelle de l'obscur. Le premier « déposa son livre en offrande sur l'autel d'Artémis après l'avoir écrit en termes obscurs (*asaphesteron*) à dessein, afin, dit-on, que seuls des gens capables (*dunamenoi*) pussent le lire, et qu'il ne devînt pas méprisable pour avoir été vulgarisé ».

D'Héraclite, Diogène Laerce raconte également que (je cite la traduction de Robert Genaille), « comme on lui demandait d'établir pour [les Éphésiens] des lois, il les méprisa, parce que selon lui la ville avait depuis longtemps de trop mauvaises mœurs politiques. [Je ne partage pas l'avis de R. Genaille qui commente ainsi ce passage, n. 242 : « Cette raison semble un prétexte : le refus d'Héraclite de participer à la vie politique doit être l'effet de son caractère ombrageux et de son goût pour la retraite. »] S'étant retiré près du temple d'Artémis, il jouait aux osselets avec des enfants. [« Le Temps (*Aiôn*)

est un enfant qui joue au trictrac : royauté d'un enfant. » Et les commentateurs d'Héraclite citent ici le quatrain d'Omar Khayyâm.] Les Éphésiens en cercle autour de lui le regardaient faire curieusement [ce mot n'est pas dans le texte grec] : « Qu'avez-vous à vous étonner, vauriens (*kakistoi*), leur dit-il, cela ne vaut-il pas mieux que d'administrer la république avec vous? » Ne faudrait-il pas mieux traduire : « *kakistoi* » par « *bande de caves* », que par « *vauriens* »?

« D'Héraclite, écrit Heidegger dans sa lettre à Jean Beaufret (*Fontaine*, n° 63, page 796), on raconte un mot qu'il aurait dit à des étrangers désireux de parvenir jusqu'à lui. S'avançant, ils le virent qui se chauffait à un four de boulanger. Interdits, ils s'arrêtèrent, d'autant plus que, voyant qu'ils hésitaient, il les encourageait encore, les invitant à entrer et leur disant : « En ce lieu aussi, en effet, les dieux sont présents. »

Heidegger commente ainsi cette anecdote :

« La foule des visiteurs étrangers, importune et curieuse, son premier regard sur le lieu de séjour du penseur la déçoit et la déroute. Elle s'attend à rencontrer le penseur dans des circonstances détachées de l'écoulement habituel de la vie des hommes, et portant les traits de l'exceptionnel, du rare et de l'excitant. »

Et un peu plus loin :

« Mais Héraclite près d'un four n'est même pas occupé à cuire. Il n'y séjourne que pour se chauffer et il trahit ainsi, en ce lieu déjà passablement quotidien, toute l'indifférence de sa vie. La vue d'un penseur qui a froid n'offre que peu d'intérêt. »

Et le penseur qui a froid finit par déclarer à ses visiteurs : « En ce lieu également, les dieux sont présents. »

Tout ceci, jusqu'à « en ce lieu », signifie que Heidegger supporte mal les conséquences de la défaite allemande, trouve agaçant le sort qui lui est fait par les autorités d'occupation françaises, plus agaçantes encore les visites des curieux, même du métier, touristes parfois impertinents comme ce Gandillac (un philosophe pourtant) qui songe à « certains aspects bonasses du Führer » en regardant sa moustache à la Charlot (*Les Temps*

modernes, n° 4, janvier 1946, p. 714.) Un philosophe qui supporte mal l'irrespect : il se venge par l'allégorie et projette le vulgaire dans les caves (caverneuses) de l'incompréhension où disparaissent à la fois le vulgaire et l'irrespect. Il hisse dans son grenier le four quotidien d'Héraclite (dans lequel on ne fait pas cuire deux fois le même pain) et prononce alors des mots sacrés comme « l'essence du monstrueux », *des Ungeheuren*. Il peut alors parler des « dieux », le « bûcheron de la Forêt Noire », tandis que vers cette même Forêt se dirigent quatre noirs libertins en route vers le château de Silling pour le cycle de leurs cent vingt journées, et tandis que dans cette même Forêt vient se réfugier, à Siegmaringen, le jour de la Saint-Fidèle, un maréchal de France en difficulté.

Dans les étymologies citées du mot *voyou*, il faut tout de même citer celle, proposée par Ch. Nisard (*Revue de l'Instruction publique*, 29 novembre 1860) et citée par Littré, qui rattache *voyou* à *voirou*, c'est-à-dire à *garou*, c'est-à-dire à *Werwolf*. Littré dit de cette origine très forêt-noirâtre qu'elle « n'est pas probable ». Il définit le voyou comme « un enfant du peuple malpropre et mal élevé ». Il cite deux vers des *Iambes* de Barbier, qui ne sont pas dans *La Curée*, mais bien dans *La Cuve*. Barbier n'est pas à l'honneur dans les histoires récentes de la littérature française bien qu'il se survive dans la plupart des anthologies. Arland reconnaît qu'« il a de la flamme et une force réelle dans sa vulgarité ». Comme ce poème (*La Cuve*) n'est pas très connu, voici sa description du *voyou* (puisqu'il paraît que c'est là la première apparition de ce mot, donc en 1831 ; à cette date se rapporte un passage de *Peter Ibbetson* de Georges du Maurier : « Les petits garçons vulgaires, dont le terrain de jeux était la rue : les *voyous de Passy* » (p. 52 de la traduction ; *voyou* est en français dans le texte), mais si l'épisode se situe sous Louis-Philippe, *Peter Ibbetson* ne fut écrit que vers 1890). *La Cuve*, c'est Paris.

La race de Paris, c'est le pâle voyou
Au corps chétif, au teint jaune comme un vieux sou ;
C'est cet enfant criard que l'on voit à toute heure

Paresseux et flânant, et loin de sa demeure
Battant les maigres chiens, ou le long des grands murs
Charbonnant en sifflant mille croquis impurs;
Cet enfant ne croit pas, il crache sur sa mère,
Le nom du ciel pour lui n'est qu'une farce amère;
C'est le libertinage enfin en raccourci;
Sur un front de quinze ans c'est le vice endurci.

Et pourtant il est brave, il affronte la foudre,
Comme un vieux grenadier, il mange de la poudre,
Il se jette au canon en criant : Liberté!
Sous la balle et le fer il tombe avec beauté.
Mais que l'Emeute aussi passe devant sa porte,
Soudain l'instinct du mal le saisit et l'emporte,
Le voilà grossissant les bandes de vauriens,
Molestant le repos des tremblants citoyens,
Et hurlant, et le front barbouillé de poussière,
Prêt à jeter à Dieu le blasphème et la pierre.

Ainsi le voyou est donc bien, à l'origine, très jeune : un gamin. Il est pâle, chétif : donc pauvre. Si un riche se montre pâle et chétif, ce n'est qu'un dégénéré. Le voyou est jaune : alors que le philosophe est un peu olivâtre, Descartes tout au moins. Et pour reprendre plus haut : le philosophe est barbu, il a le teint pâle (mais mêlé de vermillon éteint) et il est plutôt chétif (Descartes succombe après un ride hiver à la Suédoise, une bagatelle pour une Christine). De plus le voyou est criard, paresseux, flânant — le philosophe flâne, paresse, mais il n'est pas criard, il a du coffre. Le voyou bat les chiens (poétiquement maigres) et charbonne des phalli ou des callibistris, séparés ou coincés l'un dans l'autre. De plus, il siffle. Décidément on ne reconnaît plus le philosophe. Le voyou ne croit pas : philosophe. Il crache sur sa mère : pas philosophe. Il estime que le ciel est une farce amère : philosophe? Il est libertin : philosophe? ? Il est vicelard : philosophe? ? ? Philosophe lunaparkien en tout cas. Passons au second dixain : il est brave, affronte la foudre, mange de la poudre, se jette au canon : pas

philosophe. Il crie liberté : philosophe. Il moleste le repos des tremblants citoyens : pas philosophe. Il a le front barbouillé de poussière : pas philosophe. Il est prêt à jeter à Dieu le blasphème : philosophe. Et la pierre : pas philosophe.

Il y a donc un certain nombre d'analogies entre le voyou et le philosophe, mais aussi un certain nombre d'oppositions, d'oppositions graves qui pourraient aller jusqu'au jet de cailloux. Le tampon dialectique entre ces deux modes d'être est à peine antérieur (qu'importe l'historicité) à l'apparition du plus « bas » : c'est le policier. L'un des maîtres de penser contemporain l'a génialement découvert et discerné, à sa source.

Kierkegaard, le théologien voyou, lorsqu'il est en proie à l'esthétique, dès les premières pages de son journal (trad. française, p. 11, fgt I A 11), après une note sur le manichéisme et une autre sur le péché et le diable — s'intéresse au « maître voleur ». Et il distingue fort bien (1 A 18, p. 15) ce qui différencie le « maître voleur » du « bandit italien » (romantique) : le « côté social » . Et dans ce même esprit « moderne », on le voit méditer sur l'humour, sur Don Juan (p. 100) sur Caligula (p. 90), sur le commissaire de police. Oui, sur le commissaire de police : « Une figure démoniaque, qui eût tout aussi bien pu faire un joyeux drille, et même un assassin... » (p. 224, VI, A 10 — 1844 ou 1845).

Vidocq (1775-1857), contemporain de Kierkegaard (1813-1855), correspond bien à cette description : bagnard ou policier, il ne change pas de nature. Les premiers policiers furent des « connaisseurs », la limite est difficile à tracer, on le sait ; banal. C'est dans le lumpen-prolétariat que la bourgeoisie recrute ses tueurs, ses briseurs de grèves, ses chaouchs, ses nazis. Et justement, si le flicard en tant que tel ne trouva tout d'abord pas d'apologiste direct dans la bourgeoisie — à cause du côté voyou — par contre la police sera béatifiée sous l'espèce « détective », en général amateur (ce n'est que plus tard que l'on aura Maigret), et dont le premier fut le chevalier Dupuis (contemporain également de Kierkegaard) (1840 — *Tales of the arabesque and grotesque*). Pour revenir au « maître voleur »

n'oublions pas Lacenaire (1836), dont la vogue fut d'origine bourgeoise et même féminine-bourgeoise, sa révolte plaisait aux bourgeois, alors que la popularité de Mandrin et de Cartouche avait une base plébéienne et leurs exploits (surtout ceux de Mandrin) justifiaient en partie et légitimaient cette popularité.

C'est sept ans après que Chateaubriand (personnage un peu voyou) eut découvert pour Napoléon le catholicisme amusant que Vidocq invente pour le même tyran la police pittoresque. Chateaubriand, Vidocq : les deux pôles du monde balzacien. Leur copulation donne Vautrin et Séraphita. La création balzacienne, admirée par Marx et Engels, apparaît comme la réintégration dans l'univers bourgeois, grâce à l'esthétique, des deux extrémités qui pouvaient paraître s'en disjoindre : le philosophe (ou le mystique) et le voyou (ou le bandit), rendus absorbables et comestibles grâce au suc gastromantique. En embourgeoisant la religion, Chateaubriand (beaucoup plus philosophe, et même philosophe voltairien, qu'il ne veut le paraître) autorise les mysticités convenables et c'est en entrant dans la police que le bandit Vidocq devient un voyou.

Le panthéon balzacien, tout comme la mythologie kierkegaardienne, est physiquement moderne parce qu'il reconnaît et exprime l'autorité de la police et la puissance de l'argent. Balzac, ce gros globule réel bourgeois prophétique, dépouille la société de sa terne peau pour exhiber un écorché distrayant, moins par ses chancres que par sa circulation monétaire allégrement figurée par le vif argent des spéculations réussies, des dettes, des héritages et des faillites. Lui-même courait après le fric avec obstination. Son contemporain, Stendhal, se contentait d'une glace à la terrasse d'un café milanais. Philosophe. Et il pisse, adulte, dans les bénitiers. Voyou. Il passe sa vie à déjouer la police. Il multiplie les pseudonymes. Il est aussi plagiaire, ce qui fait également plutôt voyou. Mais il a très peur, quand il met un habit neuf, qu'un voyou ne lui jette une bouse pour le lui gâter. Mais les agents de l'ordre sont là pour modérer l'activité des envieux. Va-t-il pour cela en aimer le flic? Non. C'est une inconséquence bourgeoise.

Il détestait Chateaubriand, non pas tellement à cause de ses images, mais parce que l'autre avait, nouveau Luther, « rétabli » le catholicisme. Il est toujours amer, lorsqu'une doctrine haïe s'enlise, de voir un extravagant lui redonner force. Voltaire ne pouvait prévoir Rousseau, ni Sade Chateaubriand. Celui-ci comprit qu'il fallait rendre le catholicisme moins ennuyeux que la raison, et c'est ce qu'il fit, par sport. Voici quelques titres de chapitres du *Génie du Christianisme :* « Oiseaux des mers... Des époux... Héloïse et Abailard... Paul et Virginie... Vénus dans les bois de Carthage... Architecture, Hôtel des Invalides (*sic*)... Effet pittoresque des ruines... Les Rois, Noël... Funérailles du guerrier. Convois des riches. Coutumes... La Calédonie ou l'ancienne Écosse... Otaïti... Vie et mœurs des chevaliers... » Il écrit dans le premier chapitre : « Il fallait appeler tous les enchantements de l'imagination et tous les intérêts du cœur au secours de cette même religion contre laquelle on les avait armés... Mœurs de nos aïeux, peinture des anciens jours, poésie, roman même, choses secrètes de la vie (*sic*), nous avons tout fait servir à notre cause. » Depuis, les catholiques n'ont pas cessé de s'amuser, la papauté n'a pas été chiche de nouveaux dogmes, les miracles se sont multipliés et un nombre appréciable d'écrivains faisant leurs Pâques ont découvert un joli brin de plume au bout de leur goupillon pour la plus grande satisfaction des gens qui redoutent l'ennui.

(*A suivre.*) Raymond QUENEAU.

N. de l'A. — *Voici le début d'un article annoncé comme devant paraître « prochainement » dans cette revue en février* 1947. *La seconde partie* (*dans laquelle philosophes et voyous se trouveront en face de personnages* sérieux) *sera sans doute terminée avant* 1955 *et probablement dans un mois ou deux.*

Robert Merle.

LE PROCÈS D'OSCAR WILDE

On connaît l'origine de ce procès fameux. Le marquis de Queensberry voulut défendre à son fils, Lord Alfred Douglas, de fréquenter Oscar Wilde. Lord Alfred Douglas s'y refusa. Une correspondance furieuse s'ensuivit. Des lettres d'injures, Queensberry, exaspéré, passa aux actes. Il vint menacer Wilde chez lui, essaya de créer un esclandre à la représentation d'une de ses pièces. Finalement, il remit au portier de l'Albemarle Club, auquel Wilde appartenait, une carte ainsi conçue : « *Oscar Wilde posing as Sodomite.* » Le portier ayant pensé à mettre la carte sous enveloppe, l'outrage n'avait pas été public. Cette injure confidentielle eut pourtant un résultat remarquable : quelques jours plus tard, Londres apprenait avec stupéfaction que Wilde poursuivait Queensberry en diffamation.

Il y avait de quoi être stupéfait. Car Wilde ne se contentait pas de « poser au Sodomite ». Il l'était. Il ne s'en cachait pas. Bien au contraire, il semblait qu'il désirât incarner, par tous les moyens d'expression dont il disposait, le personnage de l'Inverti. En ce sens, l'injure de Queensberry qui, prise littéralement, avait l'air de rester en deçà de la vérité, était, au fond, remarquablement juste. Et il vaudrait mieux, en effet, dire, en retournant les phrases : Wilde ne se contentait pas d'être un homosexuel. Il s'en donnait l'air. Avec une logique étonnante, avec une lucidité parfaite, Wilde avait, en effet, précisé, presque dès le début, toutes les affectations nécessaires à son rôle. Il avait mis au point la philosophie de l'homosexuel : l'Esthétisme; sa doctrine d'action : l'Immoralisme; son style : la préciosité; son arme : le paradoxe. Son œuvre — jeux de

miroirs et symboles — était une apologie voilée, et par instants pas voilée du tout, de l'inversion. Elle était aussi un résumé de tous les thèmes propres à l'inverti : le thème du paria, le thème de Narcisse, le thème de la cruauté, le thème du détachement, le thème de la Décadence. Cette statue était sculptée, finie dans ses moindres détails. Elle recevait les épithètes nécessaires : elle était « *étrange* », « *exquise* », « *rare* », « *secrète* ». Wilde avait même été jusqu'à prévoir pour elle un costume, un décor, des bijoux, un style d'ameublement, une décoration murale, un art du bibelot. Il lui avait même trouvé une couleur propre : le vert.

On est stupéfait de tous ces soins, de ces raffinements, de cette minutie, de cette cohérence merveilleuse. Wilde mit vingt ans d'études lucides à faire de lui-même ce qu'il était. Il s'est voulu personnage exemplaire, représentatif. Il y a pleinement réussi. Bien avant et bien mieux que Gide, il a donné une signification métaphysique à ce qui n'était, avant lui, qu'une maladie du désir. Il a préparé et annoncé cet événement si important et si caractéristique des temps modernes : l'avènement de l'homosexuel en littérature. Si je ne craignais d'être soupçonné d'ironie — et je n'en mets aucune dans ces mots — j'oserais dire qu'il fut un pionnier. Avec un détachement apparent, mais une intolérance totale, il a proposé sans relâche à ses contemporains les modes de sentir, de penser et d'agir de l'inverti. On ne saurait imaginer propagande plus habile, plus sournoise, plus audacieuse. Sans arrêt, sans vergogne, et même sans honnêteté, Wilde a piétiné les valeurs victoriennes. Il a discrédité le « *sain* », le « *normal* », le « *moral* » et le « *pur* », au point que même ses ennemis n'osaient plus se servir de ces mots. Il a ridiculisé les vertus. Il a exalté tous les vices. Il les a rendus, comme il disait, « *fascinants* ». L'intelligence elle-même est devenue, dans ses mains, un péché. Caricaturé, chansonné, honni, ce gros homme mou, avec ses bagues, ses vêtements trop riches, sa croupe proéminente, sa lourde et inquiétante mâchoire, cachait sous ses faiblesses une impavidité totale. Il ne se contentait pas de donner à l'homosexualité un art et une métaphysique : sa vie suivait pas à pas

ses préceptes. Il affichait avec Lord Alfred Douglas une intimité scandaleuse. Il prenait avec lui, en public, les poses les plus tendres. Et quand par hasard il n'était pas en sa compagnie, il se montrait, en cab, au restaurant, au spectacle, continuellement flanqué de voyous équivoques.

On devine les attaques et les injures qu'une telle conduite, dans l'Angleterre victorienne, lui valait. Ces injures, Wilde ne les avait jamais relevées. Quatre ans plus tôt, au moment de la publication de « *Dorian Gray* », Wilde, en ouvrant son journal, pouvait lire des gentillesses de ce genre : « *Si Mr Wilde ne sait écrire que pour des Lords en exil ou des petits télégraphistes pervertis, plus tôt il apprendra le métier de tailleur, ou quelque autre métier convenable, et mieux cela vaudra pour sa réputation et pour la moralité publique.* » Ou bien, plus subtilement : « *Nous aurions mauvaise grâce à ne pas laisser à Mr Wilde, ex-directeur du* Monde de la Femme, *le privilège féminin du « dernier mot »*. » Ou encore, plus brutalement : « ... *Mr Wilde, ex-directeur du* Monde de la Femme — *fonctions pour lesquelles il était singulièrement mal qualifié...* » On pourrait allonger la liste des accusations plus ou moins voilées d'homosexualité dont la presse, à l'égard de Wilde, avait, de tous temps, été pleine, et auxquelles Wilde n'avait jamais répondu — auxquelles *il ne pouvait pas* répondre. On comprend mieux, dès lors, la stupeur des Londoniens quand ils virent Wilde décider de poursuivre Queensberry pour une accusation qui n'était pas nouvelle, qui n'avait pas été publique, et que tout le monde, au surplus, tenait pour vraie.

Il est évidemment impossible de comprendre cette décision sans supposer, chez Wilde, à ce moment de son existence, une volonté d'autopunition née d'un intense sentiment de culpabilité. J'ai soutenu cette opinion tout au long dans ma thèse sur Wilde, et le sèul remords que j'en aie, c'est qu'elle me paraît presque trop évidente. Pourtant, je me souviens qu'au moment de ma soutenance de thèse — qui ressemblait elle-même beaucoup à un procès criminel dont j'aurais été l'accusé — un de mes juges me dit, non sans émotion : « Vous soutenez que Wilde a engagé ce procès pour le perdre. Mais, Monsieur,

c'est une absurdité. Quand on engage un procès, c'est pour gagner! » Comment croire, cependant, que Wilde ait pu espérer gagner le sien, alors qu'il avait laissé derrière lui, depuis trois ans, tant de traces, tant de preuves, tant de témoins.

Voici quelques-unes de ces traces. On jugera qu'elles sont suffisamment fortes et que Wilde aurait eu quelque raison de s'en souvenir.

En mars 1893, Wilde avait pris une chambre au Savoy. Il se faisait masser tous les matins. Le 17 mars, le masseur entra dans la chambre dont la porte n'était pas fermée à clef. Il vit un jeune homme couché dans le lit. Wilde, au même moment, sortit de la salle de bains. Il eut l'air embarrassé et dit au masseur qu'il n'avait pas besoin de lui ce jour-là.

Vers la même époque, Wilde rencontra Charles Parker, dix-neuf ans, sans emploi. Il lui offrit un repas, l'emmena au Savoy, coucha avec lui et lui donna trois livres. Quelques jours après, il vint voir Parker à minuit, dans sa chambre, 50 Park Walk, Chelsea. Une co-locataire, Mrs Margery Bancroft, fut réveillée par le bruit que faisaient les deux hommes, et qui ne pouvait laisser aucun doute sur ce qui se passait. Un quart d'heure après, Mrs Bancroft entendit la voix de Parker dans l'escalier. Elle se pencha par la fenêtre et vit Wilde monter en voiture. Elle connaissait Wilde de vue, parce qu'on le lui avait montré à la porte d'un salon de peinture. Le lendemain, elle alla se plaindre auprès de la propriétaire qui donna immédiatement congé à Parker. Le jeune homme revit Wilde quelques jours après et lui raconta l'histoire.

En janvier 1893 Wilde rencontra au Café Royal, à neuf heures du soir, un nommé Wood, vingt ans, sans emploi. Il lui offrit à souper, l'emmena chez lui, coucha avec lui et lui remit trois livres. Quelques mois plus tard, Wood lui demanda un rendez-vous. Il apprit à Wilde qu'il avait trouvé des lettres de lui dans un complet que Lord Alfred Douglas lui avait donné. Ces lettres étaient très passionnées. Wood les avait montrées à son ami Allen. Celui-ci avait subtilisé l'une d'elles

en disant : « Celle-ci vaut son pesant d'or ». « Je crois, dit Wood à Oscar Wilde, que vous allez avoir une triste opinion de moi. » Wilde l'assura que c'était le cas. Wood dit alors qu'il était persécuté par Allen, qu'il ne se sentait plus en sécurité à Londres avec lui, et qu'il voulait partir pour les États-Unis. Wilde lui donna trente livres. Wood posa les lettres sur la table et disparut. Quelques instants plus tard, Allen entra. Wilde eut l'impression qu'Allen était, en effet, beaucoup plus dangereux que Wood. Il attaqua le premier :

— Vous possédez une lettre de moi.

— C'est exact.

— Il est dommage que vous ayez envoyé une copie de cette lettre à M. Beerbohm Tree. Sans cela je vous en aurais offert une grosse somme.

Allen serra les lèvres.

— On pourrait donner à cette lettre une interprétation très équivoque.

Wilde sourit.

— L'Art est rarement accessible aux individus tarés.

Il y eut un silence et Allen reprit :

— Quelqu'un m'en a offert soixante livres.

— Soixante livres! dit Wilde en haussant les sourcils. Mais vous auriez dû accepter! On ne m'a jamais offert pareille somme pour un manuscrit de cette longueur.

Allen reprit :

— Cette personne n'est pas à Londres.

— Attendez-la, dit Wilde. Elle va sûrement revenir!

Allen, alors, se plaignit à Wilde d'avoir dépensé tout son argent à essayer de le joindre. Wilde lui donna dix shillings et il partit. Cinq minutes plus tard, un nommé Cliburn fit son apparition. Wilde s'avança sur lui et s'écria :

— J'en ai assez de toutes ces manigances. Que voulez-vous?

— Allen m'a prié de vous rendre cette lettre.

Cliburn la sortit de sa poche et la tendit à Wilde. Wilde la prit et s'aperçut que le papier était sale et froissé. Il fronça les sourcils, et avec ce qui n'était peut-être pas que de l'humour, dit à Cliburn :

— Vous auriez dû prendre plus de soin d'un de mes manuscrits!

Cliburn s'excusa et dit que ce n'était pas de sa faute, « *la lettre ayant passé par tant de mains* ».

On comprend, dans ces conditions, que Queensberry n'eut aucune peine à rassembler tous les témoignages qu'il voulut. Huit jours avant le procès, l'avocat de Wilde apprit de quels témoignages son adversaire disposait. Horrifié, affolé, il convoqua Wilde et lui demanda :

— Est-ce vrai?

Il était encore temps pour Wilde de dire la vérité à son avocat et de retirer sa plainte contre Queensberry. Il répondit :

— Je vous donne ma parole d'honneur que tout est faux.

C'est cela, je pense, qu'on peut appeler « *engager un procès pour le perdre.* »

***

Le 5 avril, en fin de matinée, le tribunal acquitta Queensberry. Vers midi, Queensberry faisait remettre au procureur un dossier de dénonciation contenant par écrit les dépositions de ses témoins. A dix-sept heures un mandat d'arrêt était lancé contre Wilde. A dix-huit heures, il était arrêté. Il se peut, comme on l'a dit, que la justice ait été tenue de poursuivre. La rapidité avec laquelle le mandat d'arrêt fut lancé et exécuté n'en reste pas moins suspecte. Frank Harris cite deux cas similaires où la police anglaise s'arrangea pour prévenir les délinquants — un lord très connu et un chanoine de Westminster — qu'un mandat allait être lancé contre eux, et qu'ils feraient bien de passer sur le continent. Un défenseur du *fair play* britannique pourrait arguer qu'il y avait une loi, que Wilde était coupable, que sa culpabilité était abondamment prouvée, et qu'il fut puni dans les proportions prévues par la loi. L'argument paraît irréfutable, mais, à bien voir, il n'est pas très convaincant. Pour qu'il le devienne, il faudrait prouver que *tous* les homosexuels contre lesquels la police avait des

preuves, furent, comme Wilde, poursuivis, condamnés. Même si nous ne tenons pas compte des deux cas cités par Harris, nous pouvons montrer qu'il n'en fut rien.

Le procès de Wilde a révélé qu'il y avait vingt mille invertis à Londres que la police surveillait. Elle ne les surveillait pas, comme on pourrait le croire, pour saisir, au bon moment, l'occasion de les arrêter, mais seulement pour éviter qu'ils fissent scandale. La police, on le voit, désavouait le législateur. Elle le désavouait parce qu'elle avait trop d'expérience pour penser qu'elle réussirait à faire respecter, dans la pratique, la morale de la Bible. Il lui suffisait de faire respecter l'ordre. Et elle hésitait à considérer que l'ordre était troublé quand un homme, pour citer la loi, commettait « *un acte de basse immoralité avec une personne du même sexe* ». L'attitude réaliste de la police, à cet égard, est illustrée par la mésaventure d'un gentleman qui fut incidemment évoquée au procès Wilde. Ce gentleman était venu de Birmingham à Londres pour affaires, et le soir, il se rendit à l'Alhambra, où il rencontra Frederic Atkins, vingt ans, commis de book-maker et chanteur de music-hall. Le jeune homme lui plut et il le suivit dans sa chambre, Tachbrook Street, Pimlico. Quelques instants plus tard, le protecteur d'Atlins, un nommé Burton, cinquante ans, book-maker, faisait irruption dans la pièce, et réclamait une forte somme au malheureux. Celui-ci obtempéra. Cependant, au moment de partir, il s'aperçut qu'Atkins, au surplus, lui avait volé sa montre. Le gentleman de Birmingham s'était résigné à perdre son argent. Mais il tenait à sa montre. Il la réclama avec énergie. Il y eut des cris et des coups. La propriétaire d'Atkins, alertée, appela deux policemen qui emmenèrent les trois hommes au poste de police de Rochester Row. Atkins se plaignit d'avoir été séduit. Sa victime, d'avoir été volée. Le policier fit comprendre au gentleman qu'il ne pouvait poursuivre Atkins et Burton pour vol et chantage, sans qu'on le poursuive, lui, comme homosexuel. Le gentleman retira sa plainte, on lui rendit la montre, et les trois hommes furent relâchés.

Ce même Atkins fut arrêté peu avant le procès de Wilde. La

police lui donna le choix : ou témoigner qu'il avait couché avec Wilde, ou être lui-même poursuivi comme homosexuel et maître-chanteur. Atkins opta sans difficulté pour la première solution. Ce n'est évidemment pas la première fois que la police promet l'impunité à un complice pour obtenir son témoignage. Du moins s'agit-il, dans la plupart des cas, d'un humble auxiliaire du délit, et la justice n'a pas de peine à dissimuler ou à diminuer son rôle dans l'affaire. Il a assisté au meurtre, c'est vrai, et il n'a rien dit, mais c'est qu'il avait peur, qu'on l'avait lui-même menacé de mort, etc. Mais ici, l'accusation ne vise pas un acte commis contre un tiers, où le complice, en effet, peut n'être qu'un témoin passif. En ce qui concerne Atkins et Wilde, *c'est le couple qui constituait le crime.* Comment prétendre, alors, qu'un des deux partenaires fût moins coupable que l'autre? Atkins ne pouvait témoigner contre Wilde sans se reconnaître, et sans qu'on lui reconnût, une égale culpabilité. Il faut donc plaindre les juges de s'être prêtés à cette comédie et d'avoir consenti un verdict qui condamnait Wilde et oubliait Atkins.

A vrai dire, le premier juré paraît avoir aperçu l'anomalie de la situation, non, il est vrai, en ce qui concerne Atkins, mais à propos d'un complice beaucoup plus reluisant. L'accusation, en effet, avait fait abondamment état, tout au long du procès, de lettres de Wilde à Lord Alfred Douglas. Ces lettres ne laissaient aucun doute sur le caractère de leur intimité. Cette circonstance donna à réfléchir au premier juré. En fin de procès il se leva et posa innocemment la question suivante :

Le premier Juré. — Étant donné l'intimité existant entre Lord Alfred Douglas et Wilde, a-t-on décerné un mandat d'arrêt contre Lord Alfred Douglas?

Le Président (*Justice Wills*). — Je ne le crois pas. Nous n'en avons pas entendu parler.

Le premier Juré. — A-t-on envisagé cette arrestation comme possible?

Le Président. — Pas à ma connaissance.

Le premier Juré. — Il me semble que si, après examen de la correspondance dont vous venez de parler, nous en déduisons

une preuve de culpabilité, notre déduction s'appliquera autant à Lord Alfred Douglas qu'à l'accusé.

La réponse du Président Wills, chef-d'œuvre de maladresse et de mauvaise foi, mérite d'être citée *in extenso :*

Le Président. — Tout à fait juste. Mais en quoi cela sert-il la cause de Wilde? Pour le moment, nous cherchons à savoir si l'on a prouvé la culpabilité de l'homme assis au banc des accusés. Nous devons nous occuper des témoignages que nous avons entendus. Je crois, moi aussi, qu'être le destinataire des lettres en question, et rester intime avec l'expéditeur, compromet également la réputation du destinataire. Mais vous n'avez pas actuellement à vous occuper de cette question. On est porté, bien entendu, à se demander pourquoi Wilde est seul au banc des accusés, et pourquoi Lord Alfred Douglas n'y est pas aussi. Mais supposer que Lord Alfred Douglas sera épargné à cause de sa qualité est une injure des plus grossières à l'adresse de la justice[1]. Il ne saurait être question de traitement de faveur. Rappelez-vous que tout ce que l'on pourra dire en faveur de Lord Alfred Douglas, ou contre lui, ne doit pas vous influencer au détriment de l'inculpé. Songez qu'aucune poursuite n'aurait été possible si l'on avait produit seulement la correspondance entre Wilde et Lord Alfred Douglas. Ce dernier comme vous le savez tous, s'est rendu à Paris sur les instances d'Oscar Wilde. Il y est encore, et je n'ai point d'autre renseignement à son sujet. Il se peut qu'on n'ait aucune preuve contre Lord Alfred Douglas, mais même cela, je l'ignore. *Du reste, nous ne pouvons discuter ce point, et en développant les considérations que je viens d'esquisser, nous causerions à la personne en question un préjudice des plus graves.* »

D'autres personnes furent mises en cause au cours du procès. On révéla qu'un an plus tôt Atkins avait fait connaissance à Scarborough d'un personnage titré qui possédait un yacht à l'ancre dans la baie, et à qui Atkins, aidé de Burton, avait extorqué cinq cents livres. Le nom de ce personnage ne fut pa

1. La suite montra que « l'injure des plus grossières » était parfaitement justifiée.

prononcé au cours des débats. Il fut écrit sur un bout de papier qui circula entre les mains de la défense, de l'accusation et du Président. Le jury ne fut pas appelé à en prendre connaissance. Cette procédure qui se renouvela plusieurs fois au cours des débats, ne pouvait avoir qu'un sens : la justice poursuivait Wilde, mais elle n'entendait pas poursuivre d'autres homosexuels, ni même faire tort à leur réputation. Il s'agissait, pour citer Justice Wills, d'éviter « *à la personne en question un préjudice des plus graves* ». Cette discrétion n'était possible qu'avec le genre de témoins à charge dont le Ministère public disposait. Il avait prise sur eux. Il avait pu leur faire la leçon. Mais même une machine bien huilée peut grincer quelquefois. Il y eut des oublis de part et d'autre. Quand le procureur demanda à Wood qui l'avait présenté à Wilde, il répondit : « *C'est une personne au Café Royal.* » Le Procureur poursuivit : « *Qui est cette personne?* » Wood marqua un temps d'arrêt : « *Dois-je dire son nom?* » — « *Oui* », dit le Procureur étourdiment. « *Lord Alfred Douglas.* » Quelquefois c'était au tour du témoin d'être étourdi. Au début du procès, on avait évité de prononcer le nom de Schwabe. Selon la procédure habituelle on avait confié son nom au papier, et quand il fallait à toute force parler de lui, on l'appelait, non sans respect, « *une personne riche et d'un haut rang social* ». Malheureusement, Atkins, au moment de sa déposition, fit un faux-pas. Entraîné par son récit, il confia au Président. « *Je rentrai fort tard. Wilde était au lit. Schwabe était couché avec lui.* »

Il va sans dire que Schwabe ne fut pas davantage inquiété que Lord Alfred Douglas, le gentleman titré de Scarborough ou l'homme d'affaires de Birmingham. Quant aux complices de Wilde — Charles Parker, William Parker, Frederic Atkins, Alfred Wood — qui vinrent déclarer devant le tribunal qu'ils avaient couché avec Wilde et en avaient reçu de l'argent, ils furent nourris aux frais du Ministère public pendant tout le temps que dura le procès, et remis en liberté aussitôt après. Frederic Atkins, au cours de son interrogatoire, eut une très jolie réponse. Comme on lui demandait s'il « s'était *aussi* occupé de chantage », il balbutia : « *Je ne me rappelle pas.* »

Si on avait demandé après le procès, à la justice anglaise, s'il y avait eu à la barre d'autres homosexuels que Wilde, elle eût pu faire la même réponse. Il y en eut un, pourtant, dont elle se souvint. Taylor était l'entremetteur qui avait présenté à Wilde les jeunes gens qu'on a déjà nommés. La police, comme à ses protégés, lui donna le choix : témoigner contre Wilde, ou être lui-même poursuivi. Taylor était un parasite, un escroc, un drogué, un marchand de chair humaine. Mais il avait un vif sentiment de l'honneur. Il se considérait, par sa naissance et son éducation, comme un gentleman. Et accuser un autre gentleman était une de ces choses qui — selon le code qu'il avait hérité de la *Public School* — « *ne se faisaient pas* ». Il n'y a pas là, quoi qu'il en semble, contradiction. Taylor n'estimait pas indigne de lui de faire métier d'entremetteur, parce qu'au fond c'était rendre service à des gens qui partageaient ses goûts, mais il jugeait tout à fait déshonorant de témoigner, en justice, contre un client. Il refusa donc d'accuser Wilde. S'il y eut, dans la vie de Taylor, un acte décisif, ce fut bien celui-là. Car cet acte, précisément, le définit. Il éclaire son passé d'une lumière nouvelle et témoigne qu'en exerçant son métier d'entremetteur, Taylor n'obéissait pas, comme un Burton ou un Atkins, à l'intérêt, mais qu'il se considérait, en quelque sorte, comme le « servant » d'une mystique persécutée. C'est ce que comprit fort bien la police. Après un moment de stupeur, elle décida que Taylor, en effet, n'avait rien de commun avec les prostitués et les maîtres-chanteurs dont elle se servait contre Wilde. Elle le fit donc passer de la barre des témoins au banc des accusés. Taylor s'assit aux côtés de Wilde et fut, avec lui, jugé et condamné à deux ans d'emprisonnement avec travaux forcés.

Dès que cette condamnation fut connue, les homosexuels anglais, affolés, prirent en masse le chemin de la France. Ce fut, pendant plusieurs jours, un véritable exode. Trains et bateaux étaient bondés de personnages inquiets. Ils avaient bien tort de l'être. Il s'agissait de Wilde, mais non d'une croisade contre les homosexuels. Ils étaient pourtant excusables, car il était alors difficile — il l'est encore — d'apprécier la

signification exacte de ce procès. Quand j'ai écrit ma thèse sur Wilde, j'inclinais un peu à penser, bien que je ne l'aie pas dit nettement, qu'il fallait voir dans le procès Wilde la revanche de la société sur l'artiste qui l'avait si âprement critiquée. Et certes, nous savons aujourd'hui que, dans toute répression, l'écrivain est le premier, et le plus durement, brimé. Un constructeur du Mur de l'Atlantique ne paye (s'il la paye) qu'une modeste amende. Un Robert Brasillach est aussitôt fusillé. Pourtant, en ce qui concerne Wilde, je crains que cette conception ne soit pas exacte. La police de Londres était depuis longtemps documentée sur lui par toutes les « donneuses » qu'elle contrôlait, et si cette entité qu'on appelle l'Angleterre victorienne avait voulu briser l'Irlandais, elle eût pu le faire dix ans plus tôt. La vérité n'est pas si romanesque; Wilde se jeta dans la gueule du loup. Le loup referma ses mâchoires. Avec joie, je pense, mais aussi en vertu de l'automatisme aveugle qui définit toute justice.

Il peut être intéressant d'élargir maintenant le débat et d'étudier, en elle-même, la législation qui permit au juge de condamner Oscar Wilde. Le code anglais fait très fortement la distinction entre l'homosexualité et la sodomie. Il définit l'homosexualité comme « *un acte de basse immoralité avec une personne du même sexe* » et la sodomie comme la « *penetratio per anum* ». C'est au roi Henri VIII (qu'on n'eût pas cru si puritain) que le code anglais doit de considérer la sodomie comme un crime, aux termes d'une loi qui prit effet en 1533. Les juristes anglais, loin d'y rien changer, l'aggravèrent en 1861, en l'incorporant à la section 61 des « *crimes contre la personne* » et en prévoyant pour la sodomie des peines qui pouvaient aller jusqu'aux travaux forcés à perpétuité. Cette loi est toujours en vigueur.

Quant à l'homosexualité proprement dite, elle fut longtemps justiciable du tribunal de simple police, et seulement si le délit était commis *en public*. De sorte qu'il était apparemment loisible de se livrer à l'homosexualité en privé sans être poursuivi. Les juristes anglais ne furent pas, bien entendu, sans prendre conscience de cette lacune et y remédièrent par la

section II du « *criminal amendement act* » de 1885 qui décidait que « *toute personne de sexe masculin qui, soit en public, soit en privé, aura commis, ou aidé à commettre, ou facilité, ou essayé de faciliter, un acte de basse immoralité avec une personne du même sexe, se sera rendue coupable d'une faute passible de deux ans de prison au plus, avec ou sans travaux forcés* ». On remarquera que la loi anglaise considère l'homosexualité, en soi et absolument, comme un délit, sans tenir compte de l'âge du partenaire ni de son consentement, ceux-ci n'étant, en effet, retenus, que comme circonstances atténuantes, ou aggravantes, pour la détermination de la peine. Cette loi, comme celle sur la sodomie, est toujours en vigueur. Peu appliquée, on l'a vu du temps de Wilde, elle l'a été très fréquemment de 1900 à nos jours. On ne possède pas de statistiques exactes sur le nombre de poursuites qu'elle a rendues possibles au cours du demi-siècle qui vient de s'écouler, mais on se fera quelque idée de leur fréquence, si on sait qu'actuellement il ne se passe pas de semaine sans que *The News of the World* rendent compte de deux ou trois condamnations visant des faits de ce genre. Les peines prononcées sont généralement de 9, 12 ou 18 mois, sauf quand le partenaire est un mineur, auquel cas la peine atteint, comme pour Wilde, le maximum : deux ans.

On peut se demander pourquoi les lois contre l'homosexualité sont davantage appliquées de nos jours que du temps de Wilde. Il y a là, a priori, un paradoxe assez surprenant, car on ne saurait nier que l'Angleterre victorienne fut plus puritaine que l'Angleterre contemporaine. Une des explications qu'on peut donner c'est que la loi qui faisait de l'acte homosexuel un délit, même quand il était perpétré en privé, était, du temps de Wilde, relativement récente (1885), qu'elle avait suscité chez les juristes une assez vive opposition eu égard aux facilités qu'elle donnait au chantage, et qu'on pouvait se demander, par conséquent, si elle ne resterait pas lettre morte. Ce fut donc avec une certaine hésitation qu'on l'appliqua d'abord. On peut penser aussi que, vivant à une époque où tout le monde se cachait pour tout, les homosexuels d'alors, s'ils n'étaient pas moins nombreux, mettaient peut-être plus

de prudence dans leurs relations. Mais je crois que la raison la plus décisive de cette application hésitante de la loi doit être recherchée précisément dans le puritanisme qui l'inspira. On n'ignore pas, en effet, que ce puritanisme ménageait et entretenait, à l'égard des réalités sexuelles, une ignorance systématique. Il ne faut pas s'étonner, par conséquent, si certains amis de Wilde, et notamment des grandes dames qui l'admiraient beaucoup, n'ont absolument pas compris, au moment du procès, ce dont il s'agissait, et n'ont même pas voulu admettre plus tard qu'un homme aussi bien élevé pût être capable de crimes aussi effrayants. Le juge Wills, à cet égard, est très représentatif. Et on peut presque lui pardonner la sévérité de son verdict, en songeant que le procès de Wilde fut pour lui une véritable souffrance, qu'il entendait apparemment parler pour la première fois de ce qu'il appelait « *ces horribles forfaits* », et qu'il sortait de séance, à chaque fois, plein d'horreur et de honte. Sa stupeur et son indignation apparaissent, dans toute leur naïveté, dans les quelques mots qu'il prononça avant le jugement : « *Jusqu'à ce jour il ne m'est jamais arrivé d'avoir à juger une cause d'un caractère aussi vil que la vôtre. Il faut se faire violence pour ne pas traduire en un langage que je me refuse à employer, les sentiments qui doivent naître, après l'audition des détails de cet ignoble procès, dans l'âme de tout homme d'honneur pour qui la pudeur n'est pas un vain mot.* » Et plus loin, comme si l'homosexualité lui était réellement apparue comme un crime plus grave, par exemple, que le parricide, il répète : « *Votre cause est la plus vile que j'aie jamais eue à juger.* » On imagine, à l'ignorance de ce juge chevronné, celle de ses contemporains, et comme il leur était pénible d'admettre l'existence de mœurs qui leur paraissaient si abominables qu'ils préféraient n'en rien savoir, du moins officiellement. C'est, je pense, à ces dispositions d'esprit, que la loi de 1885 dut de n'être pas, alors, plus souvent appliquée. Ce linge sale leur paraissait si sale que même en famille ils évitaient de le laver.

J'ai cherché à savoir l'opinion des juristes anglais sur l'état actuel du problème. On me répond qu'en général ils estiment

que « *jusqu'à ce que les psychiatres et les docteurs découvrent un remède efficace contre l'homosexualité, on doit continuer à la considérer contre un crime, parce qu'elle tend à corrompre les jeunes. Mais si les docteurs arrivent à la guérir, alors on pourra la faire passer de la catégorie délit à la catégorie maladie.* » Cette réponse me paraît intéressante pour plusieurs raisons. En premier lieu, elle justifie la répression de l'homosexualité par la nécessité de protéger les jeunes, alors qu'en fait, la loi condamne l'homosexualité en soi et absolument, même dans les cas qui ne mettent pas en cause des mineurs. En second lieu, elle passe sous silence le fait que la psychanalyse revendique des cas de guérison de l'homosexualité. Enfin, et c'est son côté le plus caractéristique, elle affirme et nie en même temps que l'homosexualité soit une maladie. L'argument, en effet, se décompose comme suit : 1° l'homosexualité est une maladie et relève des psychiatres; 2° or les psychiatres sont impuissants à la guérir; 3° donc, c'est un délit. J'entends bien, c'est un délit *provisoirement*. Mais voilà qui n'est guère une consolation pour le « sodomite » qui est condamné aux travaux forcés à perpétuité, parce qu'il a la malchance de vivre dans une époque qui n'a pas encore trouvé le remède à son mal. On pourrait étendre, d'ailleurs, l'argument à la tuberculose et dire que, puisque les médecins sont impuissants à la guérir, il convient, étant donné les dangers qu'elle représente, de la considérer comme un crime. C'est, on s'en souvient, le raisonnement du juge dans l'*Erewhon* de Samuel Butler qui, après avoir condamné un phtisique à l'emprisonnement à vie, conclut en ces termes : « *Que votre tuberculose soit ou non votre faute, c'est une faute en vous, et il est de mon devoir de protéger contre elle la communauté.* »

La loi contre la sodomie est d'inspiration biblique, comme le nom même du délit l'indique. Mais un point, aussitôt, étonne. On ne voit rien dans la Bible qui justifie la définition si précise de la sodomie en tant que « *penetratio per anum* ». On comprend moins encore l'énorme différence des peines qui frappent respectivement la sodomie ainsi définie et l'homosexualité définie comme « *un acte de basse immoralité avec une*

personne du même sexe » : l'emprisonnement à perpétuité dans le premier cas, deux ans de prison dans le second. On est ici en pleine fantaisie. Comment justifier une telle marge dans la sanction des deux pratiques? Pourquoi la pénétration anale est-elle tellement plus criminelle que les caresses paracoïtales? Et doit-on considérer que le coït anal est également un crime quand il est pratiqué par un couple qui, du moins par le sexe des deux partenaires, peut être considéré comme hétérosexuel? C'est le problème, on s'en souvient, qui s'était posé quand la femme d'un célèbre acteur comique avait demandé le divorce parce que son mari, disait-elle, l'avait amenée à un accouplement « *contre nature* ». Le législateur, ici, ne semble pas soupçonner les difficultés où ses précisions surprenantes ne manqueront pas de l'entraîner.

Il semble aussi qu'en dehors des cas de séduction de mineurs, ou de violence, il soit difficile de donner des raisons claires pour justifier le caractère de délit que certaines législations prêtent à l'homosexualité. On connaît les raisons historiques de cette conception : seul parmi les peuples orientaux, le peuple hébreu ne nourrissait aucune indulgence à l'égard des pratiques homosexuelles. Cette sévérité est passée dans la Bible. La Bible a imprégné la pensée morale de l'Occident qui, à son tour, a trouvé un reflet dans les codes. Mais ces raisons historiques n'expliquent pas que ce qui n'était d'abord qu'un péché ait pu devenir un crime. Il n'y a pas identité entre le crime et le péché. Que l'homosexualité soit tenue pour un péché, il n'y a rien à dire là-contre. Un péché peut se permettre d'être inintelligible : il émane de la volonté de Dieu. Sodome sera détruite. C'est Dieu qui l'a décidé. Le Dieu de Moïse n'aime pas les homosexuels. Le Dieu de Mahomet n'aime pas les porcs. Voilà qui est clair : c'est un ordre divin. Il n'y a plus qu'à obéir. Mais dans l'ordre naturel, il n'en va pas ainsi. On ne vous met pas en prison, parce que vous mangez du porc. Il faut donner une raison à ces défenses. Une raison que même un athée puisse comprendre. C'est pourquoi le délit se définit, non par un décret divin, mais par le préjudice causé au tiers. Ainsi le vol est un délit. La gourmandise n'en est pas un. L'orgueil, non

plus. S'il en est ainsi, qui subit le préjudice du fait d'un acte homosexuel consenti également des deux parts? La personne lésée ne peut se trouver hors du couple, ni bien entendu, dans le couple, puisque les deux partenaires sont consentants. Rien de moins intelligible, on le voit, qu'un délit sans victime.

Les lois les plus morales ont parfois des conséquences immorales. On n'ignore pas que la prohibition aux États-Unis développa le gangstérisme et la corruption sur une échelle sans précédent. Il est facile de montrer que toute loi répressive de l'homosexualité doit nécessairement développer la prostitution mâle, parce que celle-ci se double alors du chantage et devient la source de bénéfices très importants. Dans ces conditions un « *racket* » nouveau se fonde, selon un schéma désormais classique et dont l'aventure du gentleman de Birmingham donne le modèle. Si l'on songe que Burton, aidé d'Atkins, avait réussi, dans une autre circonstance, à extorquer à un personnage titré la somme — énorme pour l'époque — de cinq cents livres, on imagine à quel point la combinaison était — est encore — lucrative, et combien, par conséquent, elle doit être répandue. La victime est d'autant plus désarmée que les « *protecteurs* » ont évidemment soin de choisir comme « appât » un mineur qui, si l'affaire vient devant les tribunaux, apparaîtra, vu son jeune âge, comme « *séduit* » ou même « *violé* ». Ce qui se passe alors n'est que trop connu : les Wilde vont en prison. Les Wood et les Atkins sont rendus à leurs occupations.

Il est peu probable, d'ailleurs, que ces lois répressives, qui fournissent à la pègre des ressources considérables, soient vraiment efficaces dans leur application. Un délit ordinaire suppose une victime, et la victime, aussitôt, porte plainte. Il va sans dire qu'en ce qui concerne l'homosexualité, sauf dans les cas de violence ou de séduction réelles, les choses ne se passent pas ainsi. Il faut des circonstances exceptionnelles pour mettre à jour des relations qu'on sait punissables et qu'aucun des deux partenaires, par conséquent, n'a intérêt à révéler. Il suit de là que si la quasi-totalité des vols, par exemple, fait aussitôt l'objet d'une plainte, la quasi-totalité des actes homosexuels est destinée à rester à jamais inconnue.

La détection du délit se heurte donc, en l'espèce, à de telles difficultés que la répression devient tout à fait illusoire. En fait, en se basant sur la fréquence des condamnations dont *The News of the World* rendent compte chaque semaine, on n'arrive jamais qu'à un total maximum de 104 à 156 poursuites annuelles environ. Ce qui est un chiffre remarquablement bas eu égard au nombre probable des homosexuels vivant en Angleterre ou dans n'importe quel grand pays européen. On n'ignore pas, en effet, que les données du rapport Kinsey permettent d'affirmer que 37 % au moins de la population mâle des États-Unis ont eu quelque expérience homosexuelle entre le début de l'adolescence et la vieillesse. Ce rapport, il est vrai, ne concerne que les États-Unis. Mais il est peu probable qu'une enquête, fondée sur les mêmes principes, donne en Angleterre ou en France des résultats très différents. Il convient donc d'en conclure que l'énorme majorité des homosexuels vivant dans un pays qui fait de leurs mœurs un délit, échappe aux tribunaux.

On peut supposer que le juge qui envoie un homosexuel passer deux ans de sa vie en prison pense que la peine qu'il inflige est curative et que le coupable « ne recommencera pas ». Nous manquons évidemment d'informations suffisamment abondantes sur les réactions psychologiques des homosexuels emprisonnés. Mais celles que nous connaissons (*Wilde*, *Verlaine*) sont très significatives. Il semble que l'homosexuel nourrisse assez souvent un intense sentiment de culpabilité, mais qu'il pense aussi que son « péché » est une affaire entre son âme et lui, et que la société n'a rien à y voir : coupable au regard de Dieu. Innocent pour les hommes. C'est pour résoudre cette contradiction qu'il se met à vivre, en prison, une crise religieuse plus ou moins truquée qui, tandis qu'elle lui permet de goûter la jouissance du pécheur humilié, le laisse tout à fait libre, par ailleurs, de proclamer que l'inversion est « *la forme d'amour la plus noble, la plus pure, la plus désintéressée* ». Ainsi Verlaine, après sa prison, publie dans *Parallèlement* une apologie joyeuse, et comme exultante, de l'homosexualité. Wilde, au sortir de sa geôle de Reading, écrit à un ami : « *Un patriote*

emprisonné parce qu'il aime sa patrie, continue à aimer sa patrie. Un poète emprisonné parce qu'il aime les éphèbes, continue à aimer les éphèbes. » Ce n'est pas là, comme on pourrait le croire, une chute après les cimes de la conversion. Les deux attitudes — celle du pécheur repentant et celle de l'homosexuel plus que jamais fervent — se poursuivent, en effet, *parallèlement*, sans qu'elles puissent jamais se rencontrer et se heurter dans une contradiction insoluble. On voit que l'homosexuel réagit, dans la persécution, comme le juif ou le noir qui, mis au ban de la communauté, retrouve une communauté nouvelle dans ce qui est en lui, précisément, objet d'exécration : la race. Les paroles de Wilde, à cet égard, sont très significatives, et sa comparaison, à première vue assez étonnante, entre le patriote et l'homosexuel, n'est sûrement pas fortuite. C'est dans l'homosexualité, en effet, que l'homosexuel, persécuté en tant que tel, va trouver et fonder sa patrie. On juge par là de l'efficacité sur lui de la peine.

De toutes façons, d'ailleurs, il paraît peu probable qu'un homosexuel se mette à aimer exclusivement les femmes parce que la société, pendant deux ans, lui aura fait coudre des sacs.

Robert MERLE.

J. Vuillemin.

LE SOUFFLE DANS L'ARGILE[1].

I

Malraux ne pouvait pas se tenir à l'intérieur du monde de l'art : continuellement, l'analyse du Musée ou de la Création ordonnaient l'œuvre et l'artiste à l'univers plus vaste de l'histoire. Décrire la statue, et comment l'homme la sculpte ne suffisait pas ; il fallait encore expliquer, fût-ce en dépassant les limites de l'histoire de l'art pour aller puiser des renseignements dans l'histoire des Empires et des civilisations, pourquoi l'homme avait l'idée de sculpter, quels éléments expliquaient par conséquent (ou échouaient à expliquer) son existence comme artiste, comme créateur. Dès les deux premiers tomes de la *Psychologie de l'art*, ce problème nouveau faisait craquer les murs du Musée. Sur les deux Arcs de triomphe qui prolongent le Louvre et ordonnent Paris, il était impossible de ne pas lire les noms fulgurants des capitaines et des victoires. Non plus que sur le drapeau de Rude, celui de la Révolution et de Bonaparte.

Derrière l'essence et l'existence, l'histoire surgissait. Or, pour saisir l'histoire à l'œuvre, il était besoin d'un livre nouveau — nous dirions presque d'une méthode nouvelle — qui, non content de décrire, voulût expliquer. Ce livre, cette méthode, c'était à la *Monnaie de l'Absolu* de les fournir, en repre-

1. A propos d'André Malraux, *Psychologie de l'art*, III, *La Monnaie de l'Absolu* (Ed. Albert Skira) et *Saturne*, Essai sur Goya (éd. Gallimard). Voir *Les Temps modernes* n° 55, mai 1950.

nant désormais comme de l'extérieur et du point de vue de l'histoire universelle les thèmes que nous avons vu le *Musée imaginaire* et la *Création artistique* développer de l'intérieur et du point de vue de l'élaboration des styles. Après avoir défini l'essence du Musée, Malraux s'interroge maintenant sur les grands événements qui en ont conditionné la formation et par conséquent sur les rapports de l'art, de la religion, de la poésie. La métamorphose du Musée renvoie à celle de la Création; pourquoi, se demandera-t-on, le sens de la fonction artistique se transforme-t-il parallèlement au sens de l'œuvre? Quelle est cette force qui change l'existence de l'artiste comme elle change ou ordonne de façon nouvelle les œuvres du Musée?

Mais si l'histoire est au cœur des statues et des hommes, si elle intervient constamment dans la double métamorphose du Musée et de la Création, n'est-ce pas à elle que passent cette maîtrise et cette liberté, par lesquelles on avait défini la fonction de l'artiste? Il faudra donc montrer comment, à travers des métamorphoses que l'histoire provoque, mais n'impose pas, l'unité de l'art se maintient par une commune participation des artistes à la maîtrise, et comment, de ce fait, en dépit des pressions et des contraintes qu'elle exerce, l'histoire s'ordonne en réalité au monde de la nécessité, quand l'art s'ordonne au monde de la liberté. On voit comment les mêmes thèmes réapparaissent, mais à travers des problèmes nouveaux. Insensiblement, la phénoménologie de l'art conduit à une philosophie de l'histoire.

Celle de Malraux tient en deux formules. Les civilisations ont cessé de s'apparaître et de nous apparaître comme des absolus; ce qui *reste* d'elles, c'est moins ce qu'elles signifiaient autrefois en vérité que l'ensemble des œuvres d'art, le style en lequel elles se sont métamorphosées. Le sens de la royauté pharaonique peut nous échapper, non la beauté d'une statue royale. Ainsi le Musée monnaye l'Absolu : « Il y a plus d'œuvres sur et sous la terre, que d'absolu dans la philosophie [1] » d'une civilisation. Mais ce monnayage de l'absolu ne l'a pas détruit.

1. M. A., p. 16.

Lorsque l'œuvre d'art succède à ce divin massif que représentaient les vieilles civilisations, lorsque le pluriel remplace le singulier, n'allons pas conclure que l'homme regarde toute son activité comme éphémère et relative. Ce serait à la rigueur le jugement de l'historien ou de l'archéologue, dans la mesure où, comme il arrive souvent, il ferme les yeux sur ce qui subsiste le plus durablement de l'homme, ses statues. Mais l'action du créateur dément cette piteuse succession. Ces multiples œuvres d'art, qui survivent à l'effondrement des grands Empires et plus encore des religions éternelles, deviennent pour elles-mêmes autant d'« absolus relativisés ».

L'absolu divin ne disparaît pas dans les ouvrages des artistes, mais s'y maintient et s'y propage. Lorsqu'il s'agit de style, l'inflation est source de valeur. « L'art qui naît avec Baudelaire et Manet n'est pas au service des succédanés de l'absolu, il est le successeur de celui-ci [1] ». La philosophie de l'histoire, telle que l'avaient développée les classiques, voyait dans le cours des événements le remplacement progressif du polythéisme par le monothéisme. L'esthétique de Malraux renverse ces perspectives. Sans doute n'existe-t-il pas d'individu absolument valable, en dehors de l'artiste ; mais l'art a été précisément le ferment qui a décomposé le bonheur massif, le bonheur ignorant du dieu, pour lui substituer la libre monnaie des œuvres, sa circulation agile, un polythéisme enfin qui soit la marque de l'homme et la conscience qu'un créateur libre n'existe que parmi ses Égaux.

II

Quand il accepte une œuvre, le Musée la reconnaît telle que le temps l'a faite : ruinée, ravagée, marbres blancs, cathédrales noires, fresques détrempées. Davantage : il la choisit par une décision qui déjà par elle-même est un acte de style. Mais la métamorphose à laquelle notre temps, celui du *Musée imaginaire*, soumet les œuvres d'art n'est pas du tout la même que celle à laquelle les ont soumises les anciens changements de

1. M. A., p. 129.

civilisation. Et c'est par là qu'on voit apparaître ce qui lie le Musée à l'histoire des religions.

Soit la célèbre métamorphose qui a fait naître l'art chrétien à partir de l'art romain. Les historiens de l'art paléo-chrétien ont tous montré comment à l'origine ce sont des formes du paganisme romain qui ont servi à exprimer une religion qui enseignait une leçon incompréhensible à une âme véritablement romaine. Dans les Catacombes on retrouve les motifs ornementaux des mosaïques et des fresques impériales. Mais alors comment une religion qui définit l'homme par ce qu'il n'est pas, par une vocation qui, dans sa figure passagère, ne parvient à s'exprimer que négativement et indirectement, bref, par sa valeur transcendante et divine, a-t-elle pu utiliser à ses fins les moyens artistiques de la civilisation romaine qui « n'accepte, ne reconnaît que ce qui *est* »? Lorsqu'on visite le Musée des Thermes à Rome, on est frappé par l'incroyable continuité des motifs qui s'inscrivent sur les bas-reliefs des sarcophages romains, puis des sarcophages chrétiens. On dira peut-être que les formes plastiques vers lesquelles l'art impérial à partir du IIe siècle évolue rapidement « régressent » de plus en plus, sans doute avec l'orientalisation croissante. Mais ce n'est que reculer le problème. Comment des formes s'adaptent-elles à l'expression d'un contenu nouveau? On dira aussi que dans la tradition romaine l'art paléo-chrétien emprunte au courant populaire et mineur, non au courant aristocratique ou officiel. Mais ce choix lui-même indiquait une évolution plus impérieuse. D'une part il fallait que les artistes chrétiens rendissent au portrait du paganisme impérial le contact avec l'autre monde : au Fayoum comme à Palmyre, on suit la même recherche qu'à Rome. De l'autre il s'agissait, surtout en peinture, de découvrir ce qu'ignorait Rome : « que les formes et les couleurs peuvent exprimer le tragique par des moyens spécifiques [1] ». La métamorphose que le christianisme fait subir à l'art antique consiste donc à insinuer peu à peu dans les formes et les couleurs païennes un tragique dont elles soient l'expression spécifique,

1. M. A., p. 182.

— à quoi parviendra la double perfection du moyen âge occidental et de Byzance.

Or cette métamorphose se fait *sans respect* de l'antiquité pour elle-même. Les architectes dépouillent de leurs marbres les basiliques romaines, et devant tant de vestiges idolâtres ils ne font grâce qu'aux statues des convertis. La Rome des premiers chrétiens n'a pas connu de Musée des Antiques. C'est qu'une religion en remplaçait une autre; aussi les matériaux et les formes du paganisme subsistaient dans la mesure et dans la seule mesure où on pouvait leur faire exprimer les vérités fondamentales de la religion nouvelle. Plutôt qu'une métamorphose, ils subissaient une refonte. Le christianisme était en réalité aussi cruel à l'art romain que celui-ci l'avait été à l'art étrusque. Un absolu en remplaçait un autre. L'Empire s'effaçait devant l'Église; on ne peut pas dire qu'il se monnayât en elle.

C'est au contraire d'une métamorphose plus profonde, plus radicale qu'il s'agit dans la construction de notre *Musée imaginaire.* Désormais, si une forme change de sens, ce n'est plus pour exprimer une religion nouvelle autre que celle qu'elle exprimait précédemment. Dans le Musée nous acceptons la statue égyptienne, la miniature carolingienne, l'œuvre d'art africaine: pour que nous puissions le faire librement, pour que nous puissions penser à des *civilisations du passé* qui ne se réduisent plus au *passé de notre civilisation*, il faut que nous renoncions à les annexer dans notre culture. Alors seulement nous les annexerons dans notre art. Nous pourrons juxtaposer le style égyptien, le style carolingien, le style africain, parce que nous aurons cessé de viser ce que ces œuvres signifiaient dans leur contexte culturel. C'est au Louvre que nous reconstruirons les temples et les palais de la Mésopotamie. Et la rencontre de ces œuvres si diverses au Musée « n'est rendue possible que par la métamorphose qu'elles ont subie, non seulement sous l'action physique des siècles, mais encore parce qu'elles se sont, dans une certaine mesure, séparées de ce qu'elles exprimaient. Si nous parvenions à éprouver les sentiments qu'éprouvaient les premiers spectateurs d'une statue égyptienne, d'un crucifix roman, nous ne pourrions plus laisser

ceux-ci dans nos musées. Ces sentiments, nous voulons de plus en plus les connaître, mais sans oublier les nôtres; nous nous satisfaisons à bon compte ici d'une connaissance sans expérience, parce qu'il s'agit de la mettre au service de l'œuvre d'art, bien plus que de lui subordonner celle-ci [1] ».

Au moment où l'Europe construit des musées, il faut donc que la civilisation ait accompli un travail souterrain : qu'elle ait libéré les œuvres de leur servitude primitive, de l'intention politique ou religieuse qu'elles étaient à l'origine chargées d'exprimer. L'homme moderne ne s'intéresse à la variété des formes de l'œuvre d'art que parce qu'il est indifférent à son contenu culturel, politique ou religieux. Or cette indifférence au contenu, — cette connaissance sans expérience dont parle Malraux — cette sympathie pour la forme ne sont concevables que dans un âge où les hommes aient cessé d'exprimer, par les œuvres d'art de leur propre temps, un Absolu exclusif de celui des autres civilisations, de projeter leur propre histoire dans l'absolu, où ils soient enfin parvenus à la conscience d'eux-mêmes comme hommes historiques, non plus comme sujets ou créatures d'un Dieu. Ce qu'indique profondément la métamorphose de l'art moderne et du Musée imaginaire, c'est l'athéisme contemporain.

La part d'éternité que nous vouions aux dieux c'est le Musée qui la recueille. Et cette désillusion sans recours de l'athéisme se projette à son tour sur les siècles révolus : c'est dans les œuvres d'art des Anciens, dans le sens qu'elles ont *pour nous* au musée, non dans leurs croyances et dans le sens qu'elles pouvaient avoir *pour eux* dans leur vie, que nous humons leur éternité mobile, portée par notre seule volonté.

Parce qu'à la religion chrétienne nulle religion n'a succédé, l'idée que nous avons de l'art s'est « ouverte ». Ce pluralisme n'est pas un éclectisme. Par le Musée la valeur s'est multipliée; rappelons qu'elle ne s'est pas démonétisée. Tant que l'œuvre d'art est attachée à la représentation d'un univers culturel spécifique, par exemple quand l'*Ange au sourire* de Reims

1. M. A., p. 16.

indique réellement un esprit itinérant entre le ciel et la terre, elle exclut les œuvres qui appartiennent à d'autres cercles de culture. Du moins les exclut-elle comme œuvres d'art, comme « absolus relativisés », même si elle les admet comme objets archéologiques. « Notre pluralisme n'appelle pas le fétiche parce qu'il s'étend du classique au gothique puis au primitif, au barbare et enfin au sauvage; mais parce qu'aucune expression plastique n'est étrangère au langage sur lequel il se fonde [1]. » Ce qui relie au Louvre la salle des sculptures médiévales et celle des têtes palmyriennes, ce n'est pas la juxtaposition érudite et l'éclectisme de la science, mais au contraire l'abandon de tout absolu historique, la métamorphose de l'Ange et de la tête impériale en statues, ce monnayage enfin de l'absolu qui a séparé chacune de ces œuvres de la valeur massive à laquelle elle appartenait pour conférer à ce qui restait d'elle, une fois accomplie la métamorphose, à sa dépouille esthétique, une valeur, absolue elle aussi, mais fraternelle au lieu d'être exclusive.

Le Musée imaginaire, l'athéisme moderne, c'est la substitution du polythéisme fraternel à l'unité terrible du dieu, pourvoyeuse des grands massacres. Ici les absolus ne sont plus des adversaires, comme les idoles des religions; ce sont des Égaux, dit Hugo, des « pôles », dit Malraux. A travers cette conscience esthétique « ouverte », nous pressentons que l'homme gagne un sens nouveau de l'existence [2]. Pour la première fois peut-être les frontières sociales que les religions avaient dressées entre le Grec et le Barbare, entre l'Hébreu et le Gentil, entre le Chrétien et le Païen se brisent; pour l'homme à la recherche de ce qui, dans toutes les œuvres d'art, se retrouve de commun, une fois rompu le lien de représentation qui l'attache à une société particulière, il s'agit non d'entasser des connaissances historiques ou de constituer une encyclopédie de l'art, mais au contraire de réaliser dans la communion de la

1. M. A., p. 89.

2. A quel point nous avions raison de définir la doctrine de Malraux un *existentialisme esthétique*, nous l'éprouvons ici. Comme chez Heidegger, le plus profond des liens humains n'est plus l'unité d'une culture, mais le formalisme de la tolérance.

liberté le *premier humanisme universel.* Ce n'est pas par l'extension de ses achats ou de ses conquêtes que le Musée imaginaire s'enrichit, mais par l'approfondissement de son unité et parce qu'il saisit de plus en plus clairement sa vocation initiale : commencer la fraternité humaine. Le Louvre et surtout le Louvre intérieur que l'homme moderne porte en lui ne sont ni un instrument de conservation, ni cette part de notre mémoire qui connaît sans doute, mais n'expérimente jamais; le Louvre est la dimension de ruine par laquelle notre existence a conquis son sens contre les truquages des religions, s'est ressaisie contre le groupe et la volonté collective et en même temps a inauguré une fraternité qui définit dans son élément le plus intime la *condition humaine.* Tant que l'homme est dominé par les dieux, tant que l'œuvre d'art exprime autre chose qu'elle-même, les prétentions d'un Empereur ou la voracité des dieux, le développement concret de l'humanisme n'est pas possible. L'art est pour autre chose, cela signifie que l'homme est possédé par un particularisme qui ne trouve rien de valable hors la Cité, la Nation ou l'Église. Aussi de telles époques ne connaissent-elles pas véritablement l'archaïsme, l'ouverture du goût; elles n'en connaissent que la caricature. « L'archaïsme de certaines sociétés antiques ou chinoises, nous le connaissons bien : il est le goût de notre style Empire pour l'Égypte, celui du XIX[e] siècle pour le décor gothique. Mais ce ne sont pas chez nous les admirateurs de Reims qui admirent l'architecture pseudo-gothique; ce sont précisément les autres... Ce qui est mis en question dans notre culture l'est par le passé des autres; comme si cette culture conquérante et confuse ne tentait de détruire son héritage humaniste que pour atteindre un humanisme mondial, et pour annexer à la fois ce qui ressemble apparemment le plus à son art, et ce qui lui est le plus profondément étranger [1]. »

L'art moderne, c'est d'abord une *conduite morale*; par lui nous existons en société et universellement au lieu de nous murer dans les frontières reçues à notre naissance. L'esthétique

1. M. A. p. 113 et aussi pp. 108, 147.

ne fait pas oublier à Malraux les personnages de ses romans; au contraire, elle les explique et les commente. Avant l'art, avant l'athéisme d'aujourd'hui, le Nègre, le Jaune, l'Indien sont des peuples conquis, inférieurs. Mais Braque, Vlaminck, Picasso, nul ne les entend s'il n'écoute pas en eux la voix d'une nouvelle Alliance. Ce qui fait la grandeur de notre art, c'est qu'il est le premier art irréligieux, c'est-à-dire universel de la terre. « J'ai conté jadis, écrit Malraux, l'aventure d'un homme qui ne reconnaît pas sa voix qu'on vient d'enregistrer, parce qu'il l'entend pour la première fois à travers ses oreilles et non plus à travers sa gorge; et, parce que notre gorge seule nous transmet notre voix intérieure, j'ai appelé ce livre *La Condition humaine* [1]. » Les anciennes civilisations — le catholicisme y compris — entendaient par la gorge. Désormais, grâce au Musée, c'est par l'oreille aussi que nous écouterons le monde et nous-même.

C'est cette vertu qui rapproche, comme le signale très suggestivement Malraux, la peinture et la poésie. Toutes deux succèdent à la foi. A la place du monologue sacré par lequel Dieu s'aime lui-même et se glorifie dans la vénération de l'homme, un dialogue s'institue. Le miroir de la mer se lève; une vierge de sang, mortelle, écoute. On parle souvent de la poésie comme langage divin, la confondant avec la prière. On dirait mieux : langage usurpateur. Car la poésie est la première victoire sur la solitude de la prière; elle est faite pour être déclamée, non récitée à Dieu. Elle est l'acte primitif qui nous fait communiquer avec le monde, avec nos semblables. *Poétiser, c'est communiquer.* Le langage sacré enferme l'homme dans une société close, dont la poésie est l'ennemie, car on peut la définir, même en ses formes les plus humbles, comme le langage universel par excellence, ou comme l'essence du langage. « Le génie impose aux siècles un langage sans cesse modifié, comme un écho qui leur répondrait avec leurs voix successives. L'œuvre ne maintient pas un monologue souverain, mais un invincible dialogue [2]. »

1. Le *Musée Imaginaire*, p. 147.
2. M. A., p. 30.

III

C'est ainsi que la métamorphose des styles, au moins quand elle aboutit à la métamorphose ultime du *Musée imaginaire* et à l'idée moderne du pluralisme des styles, est inséparable d'une métamorphose plus profonde qui porte sur la *Création artistique* elle-même et sur la fonction de l'art. Nous avons vu comment la fin de la chrétienté rendait possible la résurrection des formes non chrétiennes de l'art; mais cette fin de la chrétienté est toujours vécue de façon plus ou moins claire dans l'existence la plus intime de l'artiste moderne. L'artiste au service du christianisme ne conçoit pas sa fonction d'artiste et par conséquent ne l'exerce pas de la même façon que l'artiste d'après la chrétienté, qui n'écoute que sa vocation.

Malraux suit ce changement à travers la peinture hollandaise — dont l'esprit correspond au protestantisme et l'incarne comme expression de la décomposition du catholicisme. L'Italie idéalisait un monde dont elle mêlait les contours avec celui de la Légende religieuse. Les anges et les saints faisaient de la peinture une vision « romanesque », c'est-à-dire que les éléments réels et humains d'une scène ne parvenaient à s'organiser qu'en se groupant autour de ces lignes de force moins transcendantes que surnaturelles, et dessinées moins par la rigueur de la foi que par la fantaisie de l'imagination. Comme plus tard et par d'autres trouvailles Goya détruira le décor de Magnasco, l'art hollandais détruit l'image italienne du monde: et cette destruction du romanesque, il l'obtient naturellement en *isolant* de leur mise en scène idéalisée les détails que l'Italie rassemblait dans ses fresques monumentales. Ce n'est pas parce que le public hollandais est contraint de n'accrocher aux murs de ses intérieurs « bourgeois » que de petites toiles, ce n'est pas *à cause* de ces conditions d'habitat que les peintres cessent de subordonner à un ensemble hiérarchisé le paysage ou la nature morte. C'est le monnayage de l'absolu qui a permis la solitude des détails. C'est lui qui suscite chez Hals la rivalité du peintre et du modèle, chez Rembrandt

l'invention d'une poésie sacrée dont le frémissement est cependant, est *justement* étranger à toute ornementation imaginative de la foi, chez Vermeer enfin cette abstraction sensible et cette profondeur sans flou par lesquelles s'exprime peut-être pour la première fois le précepte moderne de l'existence artistique : « qu'un solitaire peut sauver la peinture d'un monde sans valeur fondamentale, en lui donnant comme valeur fondamentale la peinture elle-même [1] ».

On pense malgré soi au portrait de Descartes par Franz Hals. Car c'est à Descartes, non à Spinoza que s'accorde le mieux la peinture hollandaise, à ce monde du mécanisme privé des anges et des saints, où le temps ne s'ordonne plus en vertu d'une chute et d'un sacrifice divin, mais où les instants sont isolés les uns des autres comme les sujets de la nouvelle peinture, requérant pour s'accorder un acte créateur que l'imagination est impuissante à nous révéler et dont la foi seule nous assure.

On se rappelle comment Claudel dans son *Introduction à la peinture hollandaise* — à laquelle Malraux ne fait jamais allusion et sans aucun doute par décret — compare ces sujets réduits dont nous parlons au recueillement de l'âme avant que tombe la nuit; alors l'œil écoute et la prière naturelle, l'attention, ausculte « le poignet du cœur ». Claudel annexe ainsi des tableaux où il lit les premières et géniales ébauches d'un lyrisme nouveau, d'une poésie qui fait le Christ plus intime à notre âme qu'elle-même. Pareillement les interprètes chrétiens de Descartes disent comment les *Méditations métaphysiques* étaient nécessaires pour que pût apparaître une véritable Méditation chrétienne, et pour que Malebranche pût ainsi retrouver le génie oublié d'Augustin. L'isolement des sujets chez les Hollandais, la séparation substantielle de l'âme et du corps chez Descartes, le refus commun d'idéaliser le monde et de l'imaginer, la volonté de le voir signifient-ils un monnayage de l'absolu, le premier coup porté à la chrétienté artistique ou même la substitution sacrilège des valeurs pictu-

1. M. A., p. 40.

rales à la valeur religieuse? Signifient-ils au contraire le premier pressentiment d'un humanisme chrétien, mais intérieur?

Nul doute que c'est le sens même de la philosophie moderne et de la peinture moderne qui permet de répondre à cette question. Descartes comme Hals est ambigu, non par une vertu qui lui serait propre, mais parce que son siècle même, parce que son univers même n'est pas univoque. C'est au monde moderne à faire cesser l'équivoque, à arracher le masque. Une fois de plus nous nous apercevons qu'un fait de sensibilité esthétique — et quelle sensibilité semble plus immédiate, plus naïve, plus spontanée que celle-ci : aimer et comprendre Vermeer?. — dépend de la philosophie de l'histoire que nous vivons, non certes à titre d'individus (car que peut ajouter au monde notre admiration ou notre aveuglement?) mais en tant que nous faisons corps avec les collectivités modernes qui actuellement décident sur la survie de Dieu. La clé de l'art moderne est-ce Maurice Denis ou Picasso qui la détient? Et les *Grandes Odes* elles-mêmes sont-elles valables à notre goût par leurs images sulpiciennes, leur rhétorique de Carême et leur symbolisme théologique ou au contraire par quelques traits fulgurants et détachables, par les rythmes ressouvenus d'un très ancien paganisme et par cette même Grèce retrouvée qui ouvrait à Saint-John Perse la voie de l'Anabase?

Le sens de Vermeer comme celui de Descartes est sans doute dans la réponse à cette question : l'église du Plateau d'Assy est-elle une œuvre d'art ou continue-t-elle d'être une église? Lorsque l'artiste moderne se révolte contre le monde des apparences, lorsqu'il le critique au point que tout son procédé échappe aux forces de l'imitation ou même de la représentation, est-ce pour trouver au-delà des apparences le monde transcendant de la foi et de la révélation? Tout Guernica tient-il dans ce retour à un sacré ancien, déjà catalogué, déjà connu? C'est ce qu'il faudrait admettre dans la perspective de Claudel : notre inquiétude n'est qu'une ignorance de Dieu; la virulence de l'athéisme, un christianisme qui s'ignore.

Malraux définit au contraire le moderne par la « volonté de l'hétérogène ». Non pas celui des époques sacrées, localisé

dans un au-delà; mais un hétérogène qui cesse d'être défini, et n'est présent que comme un vide, comme une interrogation, comme un tourment. L'héritier de Rembrandt, c'est Goya. Il reprend l'expression où Rembrandt l'avait laissée. L'un ne faisait malgré tout que préparer la peinture moderne. L'autre la commence. Le langage de Rembrandt « était celui des prophètes de la Tradition, balayait les orgueilleuses constructions des hommes pour qu'apparût l'ordre suprême dans sa majesté : la face rayonnante qui calme la mer, et impose enfin à toutes les formes vivantes, comme à toutes les pauvres figures dessinées, la lumière et la pitié. Goya aussi est un prophète; *mais il ne sait pas exactement de quoi* [1] ».

Ce qui fait la faiblesse de l'humanisme chrétien aujourd'hui c'est précisément cette *quiétude* qui lui fait interpréter l'angoisse moderne en termes d'hétérogénéité préétablie, déjà connue, consolante à ce titre. Si l'art moderne pouvait s'accommoder de christianisme, c'est assurément non du côté de Descartes, mais de celui de Pascal, non du côté de la glorification claudélienne, mais de celui de l'interrogation protestante (dans les premiers écrits d'un Karl Barth par exemple), qu'il faudrait chercher cet accommodement. L'hétérogénéité de l'art moderne met en question sans espérance; elle doute sans vouloir sortir du doute. « La voie est libre; vers quoi ? [2] »

On comprend que l'art moderne, ne visant plus rien d'exprimable, ne puisse exprimer son univers problématique qu'à travers un *sensualisme* absolu de la couleur et de la ligne. Dans sa Troisième étude, Malraux le montre avec précision pour deux précurseurs : Latour et Botticelli. Qu'est-ce qui dans les « spectacles de lenteur » de Latour, qu'est-ce qui dans cette façon d'exprimer selon « une représentation apparemment soumise à l'illusion, certains volumes comme s'ils étaient des surfaces [3] » modernise tant son art et l'éloigne si profondément des œuvres du Caravage dont il semble proche? Le Caravage croit au réel; il accuse un monde, mais son accusation se déve-

1. *Saturne*, p. 59.
2. *Saturne*, p. 154.
3. M. A., p. 222.

loppe à l'intérieur de celui-ci. Latour s'éloigne du réel avec sa lumière irréelle, et s'il exprime la paix du monde, c'est d'un monde nocturne, du mystère et de la fragilité qu'il s'agit. Il en va de même dans le rapport de Fra Filippo Lippi et de Botticelli. Entre eux s'est glissée l'ombre de Savonarole. Tandis que Lippi ajoute à la représentation la poésie familière du décor, chez Botticelli « la torsion de la ligne, qui ne visait plus au décoratif, qui ne visait pas à la représentation mais à son *expression propre*, devait aboutir, comme son goût des figures qui volent, à la *Nativité de Londres* [1] ».

IV

La métamorphose de la *Création artistique* nous conduit aux mêmes conclusions que celle du *Musée imaginaire*. Elle détache l'activité de l'artiste de l'ensemble culturel dans lequel elle s'insère primitivement pour en faire une forme pure, une fin autonome qui s'interroge mais en tout cas n'exprime rien d'autre que soi. Le signe culturel devient œuvre d'art. Et de tous ces objets par lesquels il était donné aux civilisations disparues de se glorifier, nous ne retenons que le style, c'est-à-dire la commune maîtrise qui les range dans le même Musée. Dès lors cette métamorphose en appelait une autre. Détachant les œuvres de leurs ensembles, elle appelait à elle des œuvres qui n'avaient jamais appartenu à des ensembles. Par delà l'art régressé, elle s'ouvrait à l'art barbare et à l'art sauvage. « Et nous commençons à découvrir que le style n'est pas seulement lié à ce que nous appelons civilisation, ni même aux cultures [2]. » Comme par l'art moderne des civilisations qui ne sont pas les nôtres nous sont devenues fraternelles, de même par lui il nous est donné d'approcher des formes d'existence humaine hétérogènes aux nôtres en ce qu'elles furent privées de civilisation, des types d'humanité d'un autre niveau mental, celui des hommes des cavernes et des peuplades primitives. Autre preuve

1. M. A., p. 245.
2. M. A., p. 594.

que ce n'est pas en s'annexant par l'érudition, l'archéologie, l'ethnologie de nouveaux cercles de *civilisation* que notre Musée et notre goût ont accompli leurs conquêtes, mais au contraire en se libérant de plus en plus de l'histoire et de ses enseignements pour découvrir notre dignité d'hommes dans son expression la plus primitive et la plus pure, la plus parfaite aussi d'emblée, celle de la maîtrise artistique.

Qu'est-ce donc que cette métamorphose des œuvres non plus hors de leur histoire, mais hors de leur préhistoire? Quelle est la signification qu'elles vont consentir à perdre dans le Musée et qui, par définition, n'est plus d'éterniser un événement de l'histoire éphémère? « La métamorphose des masques nègres — objets porteurs d'esprits — en sculptures cubistes, ne fut pas une des moins significatives de ce temps; nous fûmes *plus tard* sensibles à leur qualité magique [1]. » En quoi donc la métamorphose qui libère les statues des esprits diffère-t-elle de celle qui les libère des dieux?

De Freud à André Breton, une certaine esthétique, celle du surréalisme en art et de la psychanalyse en psychologie, a cru découvrir entre ces deux métamorphoses une opposition absolue. Tandis que les arts des peuples de culture se constituent en référence à des acquis déterminés et historiques de civilisation, ceux des peuples de la nature exprimeraient immédiatement un fond éternel de l'âme humaine, une magie millénaire dont les totems et les tabous disent à qui sait les lire la parenté avec les complexes et les censures de l'inconscient. Le surréalisme prétendait même donner une méthode, l'écriture automatique, pour retrouver immédiatement par delà les mots de la civilisation le plus ancien langage, celui que sa nature immémoriale a créé hors de tous les temps et qui a donné forme aux premiers rêves de l'homme.

Le goût que cette esthétique de l'inconscient a développé pour les arts populaires, les arts naïfs, les objets d'arts — loin d'assurer la maîtrise de l'artiste sur les moyens techniques qu'il utilise, comme c'est le cas dans l'art classique et plus généra-

1. M. A., p. 52.

lement dans les arts de culture, le livrerait au contraire sans défense et sans préjugé aux forces démoniaques qui dorment en lui et que les sédimentations de l'histoire ont réussi provisoirement à masquer. Ainsi la métamorphose des arts de la civilisation irait vers la conscience, celle des arts de la préhistoire et de la nature vers l'inconscient. L'une vers la *Jeune Parque*, l'autre vers le *Poisson soluble*.

La grande querelle de la poésie moderne avait été posée en ces termes. On opposait Valéry et Eluard. On se croyait obligé de choisir entre la Méditerranée et l'Afrique [1]. Dans les deux cas on propose une évasion de l'histoire, tantôt vers la liberté et tantôt vers la possession. La préhistoire est une « anti-histoire ». Malraux le dit fort bien. Mais comment sa métamorphose ne créerait-elle pas dès lors un Anti-Musée?

N'est-ce point une enfance sans fin qu'elle nous propose? Le douanier Rousseau « retrouve dans le *Paysage exotique* de 1905, le combat d'animaux qui, de Sumer à Alexandrie, traverse quatre millénaires, et qu'on découvre jusqu'au pied de la Grande Muraille. Et au-dessus du lion qu'il n'a pas vu au Mexique, où il n'y en a pas, figure la chouette du Jardin des Plantes, vieux symbole du démon. Ce qu'il peint de plus grand est lié à un passé sans histoire [2] ». Lorsque le sorcier revêt son masque pour retourner aux « temps saturniens », son incantation tire sa force d'un passé immémorial; l'art de Goya la retrouve identique, métamorphosée seulement dans le style le plus pur de l'angoisse. C'est ce qui fait l'accent profond de l'art naïf et des objets sauvages. En regardant, liés par une caractéristique commune : celle d'exprimer un style, ces masques, ces statues, ces peintures, l'homme d'aujourd'hui prend conscience de son existence pré-civilisée, d'une longue évolution souterraine et sans histoire, qu'à l'intérieur des civilisations symbolise le mythe du retour éternel et qui fait le

1. Seuls quelques critiques perspicaces apercevaient la parenté de l'hyper-conscience valéryenne et de l'inconscient surréaliste et concevaient leurs rapports à peu près comme Malraux le fait dans la *Psychologie de l'Art*. En particulier François Cuzin (*Situation du surréalisme*, Confluences, juin 1943).

2. M. A., p. 67.

fond commun de la magie et des forces invaincues par le temps. Dans son roman, *Le Christ s'est arrêté à Eboli*, Carlo Levi décrivait la survivance en plein XXe siècle et au cœur de la Sicile d'une société que la civilisation n'avait pas atteinte. Et, rendue plus sensible (par l'art moderne peut-être) à la présence toujours vivace, même si elle est cachée, de ces formes séculaires d'économie et de civilisation, l'histoire s'est plu à étudier sous les marées montantes et descendantes des civilisations la persistance d'un fond quasi immuable, d'un ordre terrien et d'une sauvagerie épaisse que les peuples agiles mais frêles de la mer n'ont mobilisés que pour un temps. Les petites îles du littoral vénitien ont autrefois porté la civilisation conquérante et radieuse de la Sérénissime; or aujourd'hui les pêcheurs de Torcello ont retrouvé le rythme lent d'une existence ancestrale, de l'époque d'avant la gloire, quand la mobilisation impériale qui depuis s'est retirée d'eux ne les avait pas encore touchés.

Mais quand l'art barbare exprime la magie, l'artiste barbare procède-t-il magiquement? La métamorphose n'a-t-elle pas précisément détaché la fonction esthétique de l'œuvre de la fonction magique de l'objet? Aisément, Malraux montre comment est conquis et voulu l'art « naïf » du Douanier Rousseau. Il n'en va pas autrement des œuvres d'art nègres et même des simples objets, à condition qu'ils appartiennent à l'unité d'un style. L'esthétique surréaliste — heureusement sa pratique valait souvent mieux que sa théorie — définissait comme belle une œuvre faite dans l'inconscience et qui retrouvait les anciennes formes de la magie; mais l'art sauvage est entré au Musée au moment où on l'a dépouillé de cette magie pour le réduire à un style, c'est-à-dire à une maîtrise. Ce que nous admirons en lui ce n'est justement pas l'instinct à l'état brut, mais la domination de l'artiste sur l'instinct. Non la fureur de la ligne, mais la ligne exprimant la fureur.

De cette métamorphose qui des arts de l'inconscient n'a conservé que les marques de la conscience, nous possédons un exemple significatif : le rôle de la *tache* dans la peinture moderne. Celle-ci a arraché la tache à son contexte magique. A

présent elle « n'est liée ni à la structure du tableau, ni à sa composition au sens traditionnel; elle n'est pas davantage un accent de sa facture ni, comme au Japon, de sa représentation. Elle semble au contraire *sa raison d'être*, comme s'il n'existait que par elle. Presque toujours, chez ceux qui la pressentirent, on découvre un lien : avec une construction rageuse (chez Picasso), une harmonie (chez Bonnard, puis chez Braque), une architecture (chez Léger); voire un accord subtil et aigu avec une écriture (depuis Dufy jusqu'aux taches de sang d'André Masson). Chez Miro, comme naguère chez Kandinsky, parfois chez Klee, toute subordination a disparu; on est tenté de parler d'art à une dimension [1] ». Qu'est-ce à dire sinon que nous sommes ici en présence non du foisonnement déréglé (ou instinctivement réglé, ce qui revient au même) de l'inconscient, mais de cette *sensualité réfléchie*, dont la destruction de toute religion a fait, comme on a vu, l'essence de l'art moderne. Malraux insiste justement ici sur « la satisfaction de la sensibilité pour cette satisfaction seule ». On voit que l'art abstrait n'indique que la réduction de l'œuvre à l'œuvre d'art, de l'objet au style, celle-là même qui réfléchissait sur leur propre expression le lyrisme de la ligne chez Botticelli, le mystère lumineux de la nuit chez Latour.

En annexant l'art barbare et l'art sauvage au *Musée imaginaire*, nous n'avons donc pas juxtaposé une esthétique de l'inconscient à une esthétique de la liberté. Nous n'avons pas non plus élargi le champ des connaissances humaines; car ici la connaissance sans expérience suffit; même, il semble nécessaire qu'elle repousse l'expérience. Mais nous avons reculé les limites de la fraternité. La liberté — qui est la seule communauté des artistes — nous l'avons découverte au delà des cultures et des civilisations. Il faut cesser de se représenter l'artiste civilisé comme un maître, l'artiste préhistorique comme un possédé. Ce serait encore juger d'après les critères de la représentation et de l'imitation, non d'après ceux du style. Ce que la métamorphose moderne refuse à bon droit, — si

1. M. A., p. 71.

comme ceux de l'athéisme, comme ceux des religions, les artistes de la magie forment déjà — et les premiers — la société des Libres.

V

La métamorphose nous conduisait à la maîtrise. La maîtrise nous conduit à l'indépendance. Tant que l'on conçoit l'art comme l'image d'une société ou d'une culture embellie, on l'explique par le déterminisme de cette société et de cette culture; ou bien on cherche en lui l'évasion de toute culture et pour sauver l'artiste de l'oppression des raisons historiques, on le soumet à celle des motifs psychologiques et des profondeurs inconscientes. Mais la maîtrise, présente dans tout style, redresse cette illusion. « Aussi atroce que soit un temps, son style n'en transmet jamais que la musique; le musée est le chant de l'histoire, il n'en est pas l'illustration [1]. »

On dira que cela est vrai pour l'art moderne; entièrement fait de protestation, s'il s'achemine vers un humanisme universel, il n'en a pas encore découvert la culture; il ne peut donc l'exprimer qu'en creux, comme une absence. Mais les arts passés? Nous oublions dans la métamorphose le lien qui les unit aux religions et aux magies. Est-ce à dire que ce lien n'existe pas? Malraux répond que ce lien fut plus frêle qu'on ne l'imagine. C'est entre elles que les grandes œuvres parlent, non avec les religions que leur histoire les chargeait d'exprimer. « Dialogues à peine plus liés aux religions qui les suscitèrent qu'à Béatrix Portinari la *Vita Nuova*, à Juliette Drouet la *Tristesse d'Olympio* [2]. »

Le sens culturel ou magique d'une œuvre, s'il est plus qu'un prétexte, est moins qu'une cause. C'est une occasion. A la recherche de la liberté, voulant entrer dans la société des Égaux où sa parole trouvera un écho et où ce n'est plus seulement la gorge, mais l'oreille et l'œil qui écoutent, l'artiste,

1. M. A., p. 142.
2. M. A., p. 146.

s'il rencontre la société de son temps, s'adresse en fait à la seule société des artistes. Goya ne parle pas plus à l'Espagne de Napoléon que Picasso ne parle à celle de Franco. Ils s'adressent l'un à l'autre.

L'admirable Troisième Étude de la *Monnaie de l'Absolu*, consacrée à la formation du style régressé des monnaies celtiques, montre bien comme on passe de la maîtrise à l'indépendance par rapport à l'histoire. L'art celte décompose celui des statères macédoniennes, mais non au hasard. Il tend toujours à représenter l'éclatement. Or cette conquête laborieuse, patiente, voulue, d'un sens nouveau de la gravure, comment surgirait-elle des forces incontrôlées du déterminisme, même si on remplace ici celles de l'histoire par celles de l'inconscient, celles de la civilisation par celles de la race?

Sans cesse et dès l'origine, l'art s'oppose à l'évolution. Celle-ci reçoit ses forces d'un mécanisme qu'elle comprend à la rigueur, mais qui la domine toujours et la pousse par derrière. L'artiste au contraire est le seul homme à faire ce qu'il veut. « Toute histoire est celle d'une évolution ou d'une fatalité, devenue intelligible; toute histoire tend à faire du passé un destin — chargé d'espoir, dans celle de Bossuet, de Hegel et de Marx, ou de mort, dans celle de Spengler, — pour ceux à qui elle s'adresse d'abord. Alors qu'une véritable histoire de l'art (et non une chronologie des influences) ne saurait pas plus être celle d'un progrès qu'être rigoureusement celle d'un éternel retour : l'art est un anti-destin [1]. »

Nous apercevons ici le *postulat* fondamental de la métaphysique de Malraux : l'histoire est un mécanisme sans aucune signification, elle est du côté de la nature et non pas de la conscience, elle n'est pas une force humaine, mais les hommes en sont les jouets. Nous avons déjà critiqué ce postulat et le jugement qui en résulte concernant l'indépendance de l'art et de l'histoire, le « formalisme » esthétique. Mais il semble utile de reprendre ces critiques en les adaptant au contexte particulier de la *Monnaie de l'Absolu*.

1. M. A., pp. 150-151.

Nous aboutissons à un paradoxe. La *Monnaie de l'Absolu* tendait à prolonger la Phénoménologie de l'art par une Philosophie de l'histoire. Il semblait d'autre part que les grandes lignes de cette philosophie fussent déjà dessinées avec assez de précision. Malraux semblait réduire l'histoire à une alternance de périodes sacrées qui anéantissent l'homme dans les religions hétérogènes et de périodes humanistes qui rapprochent l'homme et les dieux. Le flux et le reflux de ces forces contraires figurait en gros la lutte de l'Orient et de l'Occident. Or, dans la *Monnaie de l'Absolu*, pas un mot qui évoque cette opposition. *Toute la philosophie de l'histoire de l'art se résume à nier la philosophie de l'histoire.* On insistait naguère sur les styles liés à la représentation de l'homme (Antiquité classique, Renaissance italienne) qu'on opposait aux styles dépourvus de toute représentation (le roman, l'art moderne par exemple). On cesse désormais de prêter attention à cette différence. « Il importe peu que l'artiste tente de posséder le ciel ou la nuit, pourvu que tous deux soient profonds [1]. » Ce dont on construit l'antinomie, c'est d'une part l'ensemble des styles, lieu de la liberté, et l'ensemble de l'histoire, lieu du mécanisme et de la perdition. On nous parle bien de la métamorphose des fonctions d'art. C'est pour nous dire que le Musée moderne a purifié la création artistique de ce qui n'était pas elle : sa servitude à l'égard des cultures historiques ou des magies naturelles. La *Monnaie de l'Absolu* signifie que l'attente était vaine de ceux qui, au delà de l'essence des œuvres d'art, au delà de l'existence des artistes, souhaitaient qu'on éclairât historiquement la motivation de cette existence. L'histoire n'explique pas un style. Elle lui fournit tout au plus une rencontre extérieure.

A Florence — même en Toscane on commet quelques fautes — on vend des cartes postales où l'on voit Dante rencontrant Béatrice près du Ponte Vecchio. L'historien ressemble un peu aux acheteurs de ces cartes. Il confond un accident et une cause. Aussi bien ne saurait-on définir un style par autre chose que lui-même. Nous avions déjà signalé que les meilleurs passages des deux premiers tomes de la *Psychologie de l'art*

1. *Saturne*, p. 89.

nous semblaient les analyses formelles du style du Greco et de Tintoret; il n'en va pas autrement dans la *Monnaie de l'Absolu*. Mais on remarquera qu'à aucun moment, pas plus pour Botticelli et Latour que pour les monnaies celtes et les fresques chrétiennes, Malraux ne dépasse l'analyse stylistique. C'est que la métamorphose dont il parle a précisément réduit l'œuvre d'art à un ordre arrangé. Le formalisme en esthétique et le mécanisme en histoire sont les deux expressions complémentaires d'une même vision du monde.

Sans doute Malraux rejette catégoriquement « l'art pour l'art » qui ne laisse subsister que des formes, dont le sens a disparu; l'artiste joue plus ou moins heureusement avec elles. Nous avons vu au contraire que, bien qu'il soit formel, l'art moderne poursuit une vocation : rassembler les hommes par une interrogation commune. Aussi, lorsqu'il analyse le rôle de la tache dans la peinture d'aujourd'hui, Malraux a-t-il soin d'ajouter que, réduit à la tache pure, le tableau disparaît. De même, derrière la ligne « pure » de Botticelli est évoquée l'ombre de Savonarole.

Mais pourquoi cette inconséquence? Pourquoi Savonarole a-t-il avec le lyrisme linéaire de Botticelli un lien plus profond que Béatrice avec la *Vita Nuova* et les masses architecturales de la *Divine Comédie*? Qui donc oserait séparer la beauté de ces masses et leur ordre religieux? Si Malraux ne va pas jusqu'à l'abstraction pure, si le frêle lien que les œuvres ont avec les religions se fait, même dans la *Monnaie de l'Absolu*, plus fort qu'il ne le prétend, s'il hésite donc à des-historiser complètement l'esthétique, cela ne veut-il pas dire qu'il désavoue lui-même sa conception mécaniste de l'histoire?

Si l'on poussait à leurs dernières conséquences les principes de Malraux, on s'apercevrait que pour admettre une œuvre au Musée il suffirait de lui découvrir un style; mais comme le style, par la définition qu'on en a donnée, n'est plus le reflet ou la conscience d'un monde, nous ne pouvons le reconnaître que s'il répond à l'interrogation que nous cherchons dans l'œuvre d'art moderne. Voilà une fraternité artistique bien conquérante! Seulement, cette interrogation passionnée et qui

ne requiert plus de réponse est elle-même un phénomène historique, un sens de l'homme qui appartient en propre à notre siècle et que nos arrière-petits-enfants trouveront aussi étrange sans doute que l'est pour nous l'affirmation religieuse de l'art gothique. Et sans cet élément historique, que nous resterait-il pour former le Musée? De pures formes sans signification; ce qui revient à l'esthétique de l'art pour l'art, à la destruction du tableau par la tache. Ce que Malraux interprète comme une libération à l'égard de l'histoire, et qui serait la vertu de l'art, c'est en réalité le projet esquissé dans le siècle et repris par l'artiste d'une certaine façon actuelle et historique d'exister comme artiste, de vivre l'art moderne.

Ainsi lorsque sa Philosophie de l'histoire aboutit apparemment à détruire l'histoire pour retourner à une Phénoménologie pure qui n'admet plus que le critère du style, elle emprunte en fait ce critère à notre existence d'hommes modernes, et la plaque sur les siècles révolus. Ce qui sous-tend sa pensée, c'est le subjectivisme historique, cette conception cavalière et française, qui, sous prétexte que le temps fait toujours apparaître des points de vue nouveaux pour juger les événements passés, conclut qu'on peut interpréter ces événements à sa fantaisie et sans règle, lire dans la peinture hollandaise le recueillement chrétien si l'on est Claudel, le monnayage de l'absolu si l'on est Malraux. On a dit justement que sans le Romantisme on n'aurait jamais aperçu les traits « pré-romantiques » du XVIIIe siècle. De même sans l'athéisme contemporain il nous serait impossible de dépasser un horizon chrétien d'interprétation. Mais cette irreligion du présent, ce n'est pas moi qui l'impose; ce ne sont pas non plus les artistes. Ils optent pour elle, mais elle se propose à eux. Elle est, comme on dit, dans l'air. Le subjectivisme historique, — (et avec lui son expression esthétique), — qui prétend se libérer de la contrainte « objective » des faits historiques, reflète lui-même, qu'il le veuille ou non, une situation historique, la décomposition du monde bourgeois et la solitude de l'homme qui en est la conséquence. C'est cette décomposition et non le prestige supposé définitif d'une société libre faite d'artistes, qui ôte

à l'art moderne tout autre contenu qu'une interrogation vide.

Bien plus, c'est parce que la bourgeoisie n'offre plus d'autre sens que l'absence de sens que, pour nous, l'histoire est devenue passion, que nous cherchons à connaître les autres, qu'au lieu d'exclure les civilisations passées nous nous sommes mis à les respecter et à les connaître. Peut-être que ce qui nous touche tant dans les arts passés, c'est le sentiment des significations autres que celles de l'art qui les ont prolongés : ce n'est plus leur réduction au style, mais, à travers la connaissance que nous avons de notre style réduit à lui-même, l'ébauche d'une expérience culturelle absolument différente et donc l'espoir d'un humanisme nouveau. Peut-être n'avons-nous conservé du Romantisme que sa *Sehnsucht* de l'Antiquité classique, ce regret de l'unité culturelle qui nous semble s'être exprimée si aisément chez les Grecs, cette mélancolie du Sud qu'on retrouve de Byron à Shelley, de Hegel à Hölderlin. La conscience confuse de cette nostalgie distingue l'esthétique moderne et celle de l'art pour l'art. Résurrection plutôt que reconstitution. Notre appel à une culture nouvelle la provoque. L'homme moderne s'intéresse à l'histoire, non plus comme à une science morte, mais parce que la décomposition de notre société nous a dotés — dans la mesure où malgré tout nous continuons de lui appartenir — d'une dimension nouvelle, celle des ruines. Sans doute, comme le pense Malraux, l'art moderne doit sa grandeur à ce qu'il est porteur d'un appel moral; mais il ne nous invite pas à enfermer dans une nouvelle société close — serait-elle celle de Goya et de Picasso — le nouvel humanisme, il pressent, à travers les anciennes cultures qu'exprimait l'art ancien, cette unité de l'homme que le capitalisme a brisée et que nous convainc de reconstituer notre art de division, d'incomplétude et d'absence.

L'art moderne a détaché le style de l'imitation. Il a retrouvé ainsi la démarche des époques sacrées. Mais loin que, comme le dit Malraux, ce désaveu du réalisme à la première puissance soit désaveu du monde actuel, il rend possible un réalisme second, l'évocation de l'instabilité de notre culture, la conscience de notre essence brisée, de notre existence historique et mortelle.

L'artiste moderne n'a rien à dire de positif; quand il est vrai, son discours est interrogation. Il faut donc qu'il n'y ait aucun rapport direct entre la réalité matérielle qu'il peint ou qu'il sculpte (le marbre, le dessin, la couleur, — ce que nous avons appelé le « porteur ») et les images qu'il cherche à susciter. Dès lors le porteur s'impose à l'attention du spectateur. Or cette apparition nouvelle du tableau ou de la statue dans l'art moderne transforme l'apparition des œuvres d'art anciennes et nous avons à nous demander si vraiment, comme Malraux le prétend, nous admirons de la même façon les deux apparitions.

Soit une œuvre éloignée de nous dans le temps : la statue d'un fonctionnaire égyptien ou celle d'un héros grec. Malraux consacre un chapitre plein d'esprit aux faussaires. Mais, sans aller jusqu'aux faussaires, pourquoi les copistes, sans doute capables d'imiter assez fidèlement, perdent-ils comme on dit l'esprit des œuvres, en les recopiant comme des puzzles et non comme des œuvres vivantes? Il suffit de penser à l'émerveillement que dans les Musées d'Occident nous éprouvons, lorsque, fatigués de connaître les Antiques grecs par les copies — non pas seulement de Canova, mais des Romains, — nous rencontrons enfin une œuvre originale. Il y a dans l'extraordinaire Musée des Termes des reproductions techniquement splendides — mais qu'est-ce qui vaut la première vision qu'on reçoit du *Trône d'Aphrodite*? C'est que nous sommes sensibles à l'hétérogénéité de la création artistique dans les autres civilisations. C'est qu'obscurément nous nous apercevons que le sculpteur grec ou égyptien sculptait dans un autre esprit et dans un esprit qu'il ne convient pas d'imiter. Que signifiaient pour eux des dieux qui avaient cessé depuis longtemps parfois d'être des idoles? Nous ne le savons pas exactement. Mais Aphrodite transparente sous les plis de son voile de pierre et ouvrant les bras vers un univers peuplé de dieux, c'est assurément pour nous plutôt qu'une connaissance sans expérience propre à satisfaire l'historien, une expérience qui voudrait se faire connaissance, le sentiment de redécouvrir une part de notre âme cachée sous des sédimentations séculaires. Sans

doute savons-nous aussi que notre émotion ne recouvre certainement pas celle des initiés du ve siècle et la pensée même de les rejoindre nous gênerait. Cela n'empêche pas que l'appartenance au monde grec nous saisit souvent avant l'appartenance au monde du Musée; nous n'avons pas eu loisir d'admirer des formes, que nous sentons déjà notre existence loin de nous projetée, découvrant sans recherche, sans connaissance discursive, un univers qu'elle croyait beaucoup plus loin d'elle qu'il n'apparaît à présent. Cette émotion n'est pas ce qu'on nomme « l'émotion historique », et nous ne la ressentons pas à l'idée des grands événements qui ont eu lieu là où nous nous trouvons placés. Aussi ne nous irrite-t-elle pas comme le tremblement du crayon du Piranèse dessinant le Colisée. Elle est précisément ce qui distingue l'esthète et l'artiste : celui pour qui les œuvres ne sont que pures formes, art pour art, et celui qui y retrouve toujours l'existence humaine miraculeusement ressuscitée en ses origines.

Lorsqu'on déclare par conséquent qu'un crucifix roman est à la fois un crucifix et un objet d'art, il faut s'entendre. Nous, qui le contemplons aujourd'hui dans un Musée, pouvons jouer avec les multiples « intentions » de notre conscience esthétique; par exemple nous pouvons faire abstraction de sa signification religieuse (ne disons pas de sa signification historique comme objet religieux, ce qui est tout autre chose : même athées, nous sommes sensibles à cette douleur divine et nous l'éprouvons immédiatement sans l'intermédiaire du discours); nous pouvons aussi le regarder à la façon dont nous admirerions aujourd'hui un crucifix sculpté par un athée. Mais dans les deux cas nous conservons la conscience d'un jeu et presque d'un blasphème. Si nous faisons attention à la pure signification plastique, aux effets de clair-obscur obtenus par l'organisation des plans, *notre émotion s'évanouit.* Elle ne réapparaît que si nous ouvrons notre conscience au sens religieux du crucifix. Cette expérience que chacun de nous fait constamment est précisément possible parce que nous comprenons immédiatement les autres. Nous n'avons besoin ni de les annexer ni d'exister comme eux pour qu'ils nous émeuvent.

L'esthétique de Malraux semble confondre deux expériences de type absolument différent. L'attitude naturelle de l'artiste moderne ou du spectateur moderne qui regarde un crucifix roman consiste à éprouver en même temps et indissolublement son style et son sens, sa signification esthétique et sa signification culturelle; bien plus, celle-là s'efface devant celle-ci; le porteur n'apparaît que secondairement et disparaît derrière l'image. Il peut arriver cependant que, refoulant l'émotion qui va m'envahir, je ne fasse attention qu'à la qualité plastique du crucifix, à son style. A ce moment c'est l'image qui disparaît au profit du porteur; toute sympathie à la douleur divine cesse : je ne suis plus occupé qu'aux effets de lumière que le sculpteur a obtenus en tordant le corps du Christ; mais, ici aussi, je perds l'émotion proprement esthétique; ou plutôt mon émotion se dénature et se subtilise en un plaisir sensuel, c'est-à-dire sans signification. J'obtiens alors une connaissance de plus en plus exacte, mais qui ne parvient qu'à susciter une ébauche d'expérience. On éprouve aisément ce genre de plaisir en voyant l'ordre des taches dans les tableaux abstraits ou — faisant abstraction de la beauté musicale elle-même — en prenant conscience intellectuellement de la construction d'une fugue. Tel est le genre de plaisir, sans doute non négligeable quand il accompagne l'émotion, mais stérile par lui-même, auquel la théorie de l'art pour l'art veut nous réduire. Il va de soi que ce n'est pas une même chose avec l'émotion d'un genre tout différent que produit une œuvre d'art moderne, lorsque je suis contraint par la nécessité de l'œuvre elle-même à réfléchir sur son effet visuel ou sensuel en général, le porteur apparaissant dès lors non plus par un jeu « esthète » de mon imagination errante, mais comme l'inscription en creux d'un sens qu'il ne possède plus que par allusion négative, par interrogation. Une émotion angoissée naît alors qu'impose en dépit de nous l'allusion à notre univers décadent et l'attente d'une nouvelle unité culturelle. Ici le style se prolonge en véritable émotion à travers le plaisir menu des formes, parce qu'il continue d'indiquer, négativement, l'unité souhaitée du monde, positivement, la ruine du monde présent.

Il arrive maintenant que nous regardions des œuvres déjà anciennes à la façon dont nous regardons celles d'aujourd'hui. C'est le cas de Malraux pour Latour et Botticelli. Notre art nous a sensibilisés à la ligne botticellienne non pas pour la maîtrise formelle qu'elle manifeste; celle de Lippi en a autant. Mais parce qu'elle court parfois au bord de la même angoisse que nous sentons être nôtre ajourd'hui. Dès les Madones inspirées de Lippi, de Verrocchio, de Baldovinetti, on rencontre « des figures qui incarnent un sentiment aigre et dolent : l'accent original de Sandro apparaît déjà dans la façon dont il les affine et les pose; déjà résonne son timbre si singulier où une pudeur psychologique subtile et comme narcissique s'exprime avec une pureté stylistique extraordinaire (de là leur ambiguïté apparemment morbide). Cette *absence* est proprement le noyau premier du sentiment botticellien, la déterminante fondamentale de sa poésie ». Ses personnages ont les attitudes des exilés. Mais cette absence primordiale agit plus profondément encore dans l'art de Botticelli : « en premier lieu, la désillusion préventive sur l'efficacité du mouvement propre, qui accompagne les figures, enlève de l'intérêt à l'espace dans lequel elles pourraient éventuellement se mouvoir; c'est pourquoi les images viennent se poser sur un fond de moins en moins individualisé du point de vue spatial. En réalité il est clair que dans les premières Madones déjà, cette attention du peintre concernant l'accord linéaire entre les figures et le fond n'a pas pour fin, comme c'est évidemment le cas chez un Pollaiolo ou un Verrocchio et plus encore chez un Leonard, de rechercher des rapports spatiaux, destinés à la composition; mais, au contraire, elle a pour fin de tamiser — par un sens, si l'on peut dire, de la « platonicité » des choses vues — les figures en supprimant toute référence précise à l'espace : de les isoler dans le jardin clos du sentiment, où elles peuvent recevoir leur mesure musicale des rythmes que scande le temps intérieur. C'est pourquoi les rapports de distance chez Botticelli tendent à éluder la construction scénique du milieu ambiant et à devenir des rapports métriques, des mesures pour scander ce temps; la plastique devient une

matière précieuse de couleur, ductile aux empreintes, docile à suivre le méandre de la ligne; et à la ligne est confié le soin de se plier aux humeurs les plus particulières du lyrisme botticellien [1] ».

Lorsque Malraux déclare que la ligne chez Botticelli n'exprime rien d'autre qu'elle-même, c'est sans nul doute à ce sentiment « moderne » de l'absence qu'il pense. Les mythes et les allégories que le peintre utilise ont pour vertu particulière d'éloigner de nous la scène et sa signification, de la « platoniser ». Or on pourra sans doute affirmer que « ce qu'il y a de premier, c'est l'art, non la culture [2] »; on pourra mettre en doute le roman de Botticelli et refuser « de voir dans l'agitation interne de ses derniers mythes un effet des malheurs politiques de Florence et de la prédication de Savonarole »; on ajoutera (si l'on veut donner du poids à une problématique crise de conscience pour expliquer la naissance des faits artistiques), que « plutôt que d'en appeler à une angoisse d'apocalypse, dans cet ordre le motif vrai et important c'est la pesée sur l'homme d'une sensibilité solitaire et désespérée, à l'écoute de ses énigmes propres [3] ». Il n'en reste pas moins qu'il faut se demander comment après les formes héroïques ou sereines de la Renaissance florentine, ces formes inquiètes ont été possibles, comment un artiste a pu penser à ses énigmes propres, comment par conséquent à travers les techniques linéaires qu'il héritait de ses prédécesseurs en les transformant, il a eu l'idée de glisser ce sentiment de doute, de réflexion et de souffrance qui le définit à nos yeux comme le peintre de la *grâce tragique*, quel était ce sens que secrétait son époque et qui faisait précisément qu'il pouvait lui donner corps et expression dans son œuvre. Assurément on n'explique pas le sentiment d'absence et d'exil en invoquant les crises politiques et même Savonarole. Mais enfin le platonisme de Botticelli a des répondants dans l'Académie florentine. Quant à sa technique et à ses raisons d'être existentielles, nous les retrouvons

1. Sergio Bettini, *Botticelli*, 2e édition, Bergamo, 1947, pp. 18-19.
2. Id., *Ibid.*, p. 9.
3. Id., *Ibid.*, pp. 42-43.

ailleurs. « L'art de Botticelli s'encadre parfaitement dans le large mouvement stylistique de la seconde moitié du siècle qui se caractérise, par rapport à l'art figuratif du début du Quattrocento, par le fait que le point central de l'intérêt se déplace du problème de l'organisation perspective des masses plastiques en repos vers l'essai d'animer les masses au moyen du mouvement de la ligne. A côté de Botticelli des peintres et des sculpteurs comme un Baldovinetti, un Verrocchio, un Pollaiolo manifestent en fait une préférence accentuée pour les valeurs expressives de la ligne. Mais leur linéarisme n'est pas l'arabesque incorporelle du gothique qui traduit toute apparence dans le rythme décoratif le plus pur; il est le moyen de rompre l'isolement fermé de la forme plastique, de composer le cadre ou la figure, non plus à travers des répondances équilibrées de volumes dans un espace immobile, mais en liant dans un rapport immédiat et dynamique les masses serrées dans un jeu continu de tensions et de détentes. Par conséquent non pas retour aux principes stylistiques d'un âge passé, mais *évolution ultérieure et logique* des promesses du langage figuratif du début du Quattrocento. C'est donc un nouveau goût figuratif qui soutient et embrasse en lui une conception changée de l'homme et du monde : un sentiment moins orgueilleux et héroïque que celui qu'affirmait le génie solitaire de Masaccio, une sûreté moins grande dans les hiérarchies et les rapports, un ordre cosmique moins rigoureux que celui qu'exprimait dans sa sérénité l'évidence spatiale des édifices de Brunelleschi ou le montage rigoureux de la perspective dans les compositions peintes par un Piero della Francesca; mais en compensation une attitude plus réfléchie de l'esprit, une expérience de l'humain passée plus profondément au crible du doute et de la souffrance [1]. »

On admirait naguère dans Botticelli une langueur gracieuse et maladive, une Renaissance efféminée. En somme, bon exemple pour montrer que les beaux-arts corrompent les républiques et les mœurs des citoyens. Ce mouvement qui se trans-

1. Roberto Salvini, *Botticelli*, Novara, 1942, p. 1.

forme en repos, cette action qui se transforme en souvenir, ces mythes enfin par lesquels se réalisait adéquatement la transposition platonicienne des apparences, le ralentissement ou mieux encore l'idéalisation de leur mobilité dans l'espace intelligible, leur recul temporel dans la réminiscence, on y voyait plaisir de lettrés attardés aux palabres quand flambe la ville. Notre siècle a découvert un sens nouveau ou a redécouvert un sens ancien et oublié aux œuvres du peintre. Est-ce dire que cette métamorphose continuelle du Musée s'accomplit en arrachant l'œuvre d'art à l'histoire — comme le prétend Malraux — ou même, si l'on suit l'opinion des historiens d'art qui font passer l'œuvre avant la culture, en détachant l'histoire de l'art de l'histoire universelle? Non pas, puisque au contraire elle enfonce plus profondément qu'on ne l'avait fait jusqu'à présent ces Madones gracieuses dans les grandes tragédies pour lesquelles elles ne semblaient pas faites. La métamorphose a bien lieu; mais c'est une métamorphose essentiellement historique.

En d'autres termes, Malraux pense que le Musée se détache de l'histoire quand c'est l'histoire elle-même — présente actuellement, et telle que nous la vivons — qui modifie sans cesse le sens de son passé, y compris le sens de l'œuvre d'art qui reste peut-être le plus sûr et le plus immédiat moyen d'accès au passé. Arrivés à ce point, nous apercevons enfin pourquoi c'était une même chose de séparer l'art de l'histoire (préjugé que nous avons appelé formalisme) et de concevoir l'histoire comme une évolution brute et sans signification (préjugé que nous avons appelé mécaniste). L'histoire ne cesse de créer des significations. Les siennes, par lesquelles elle ordonne et réordonne celles de son passé. Le temps, c'est la métamorphose du sens, non la fatalité muette à laquelle seule l'aristocratie des poètes viendrait prêter avec son langage un esprit.

Il arrive que ces métamorphoses de sens soient telles qu'une œuvre d'art ancienne évoque immédiatement l'interrogation présente de l'art. Ce qu'a pu signifier pour la première moitié du Quattrocento la plastique antique, le dessin de la seconde

moitié de ce siècle le signifie pour nous. L'émotion esthétique que nous éprouvons au sentiment d'une réalité culturelle dont nous découvrons en nous la réminiscence profonde vient se fondre dans cette autre émotion angoissée que l'art moderne suscite en portant l'attention sur le porteur et l'interrogation qu'il pose. Brusquement nous prenons conscience que le sens culturel de l'œuvre qui se trouve devant nous est le même que celui de notre Musée, de notre Création esthétique. La plénitude est comblée d'angoisse. Au lieu de découvrir un sens autre, voici que nous trouvons, là où nous ne l'attendions pas, le même. La réminiscence devient répétition et le temps paraît aboli.

Ou encore l'étrangeté première de l'émotion que nous ressentons devant une œuvre d'art ancienne est refoulée et compensée par le sentiment de notre identité avec elle. Nous comprenons Masaccio, mais nous sommes, nous existons Botticelli. L'équilibre de Masaccio, c'est pour nous l'expérience de l'hétérogène, tandis que l'absence de Botticelli est un élément de notre propre vie. Lorsque l'émotion esthétique nous ouvre la compréhension d'une œuvre de la Première Renaissance, nous prenons en même temps conscience que quelque chose du sens de cette Renaissance est perdu pour nous, que nous ne vivons pas dans les dimensions existentielles du début du Quattrocento, qu'en le ressaisissant nous restaurons une ruine. Ici l'émotion d'art va dans le sens inverse de l'histoire; elle rend une signification à quelque chose que l'histoire avait effacée. Sous le dôme de Sainte-Marie-des-Fleurs nous sommes ravis et perdus; nous prenons conscience du temps comme de notre propre dimension d'êtres ruinés. L'histoire, pensons-nous, est donc cela qui fait passer du sens au non-sens, cela qu'il faut redécouvrir mais qu'on avait oublié. Au contraire lorsque nous nous adressons aux œuvres de la Seconde Renaissance et à l'époque de Laurent, nous y retrouvons le même souci que celui que nous expérimentons. Or ce qu'ajoute à notre émotion — si triste, si angoissée qu'elle soit — cette coïncidence merveilleuse, c'est le sentiment que rien n'est perdu dans le temps, que notre dimension histo-

rique ne signifie pas forcément perte de sens, mais au contraire répétition du sens, mémoire vivante des ancêtres.

Parlant de Picasso, Malraux dit que « pour l'artiste moderne, s'adresser réellement aux masses, c'est se convertir, changer d'absolu ». Mais de ce qu'un artiste ne s'adresse pas aux masses dans leur langage, peut-on conclure qu'il ne les exprime pas ? Une œuvre qui ne serait plus conscience d'un monde ne serait que jeu et qu'indifférence de notre part. Réintégrer l'émotion artistique dans la métamorphose historique des significations cela peut sembler une entreprise d'humilité. Inversement on croit sentir de la fierté, de l'orgueil dans la maîtrise solitaire dont parle Malraux. A moins qu'il n'y ait quelque ressentiment dans cet orgueil, quelque ironie dans cette humilité, et que l'artiste prouve mieux sa noblesse et sa fortune à exprimer un monde qui le dépasse qu'à posséder ce qu'il en reste quand on l'ampute de ce qui le fait vivre.

J. VUILLEMIN.

Daniel Guérin.

AGRICULTURE ET CAPITALISME AUX ÉTATS-UNIS (I)

Les romanciers contemporains d'Outre-Atlantique ont projeté une lueur, partielle, mais singulièrement forte et troublante, sur les maux dont souffre l'agriculture américaine. John Steinbeck, en particulier, a dressé, dans ses Raisins de la Colère, *un réquisitoire dont l'écho n'a pas fini de retentir. « Il y a là une faillite si retentissante qu'elle annihile toutes les réussites antérieures.. Dans l'âme des gens, les raisins de la colère se gonflent et mûrissent, annonçant les vendanges prochaines* [1] *».*

On n'a pas idée, de ce côté-ci de l'Océan, de la tempête que ce livre a déchaînée aux États-Unis. Et pas seulement en Californie. Le représentant Lyle H. Boren, d'Oklahoma, dénonça les Raisins de la Colère *comme un « manuscrit sale, mensonger, immonde. » Le représentant Alfred Elliott, de Californie, le traita de « livre le plus damnable qu'il ait été jamais permis de publier et de présenter au public* [2] *». Il m'a été donné tout récemment de rencontrer, par hasard, en France, un riche Californien. Au seul nom de Steinbeck, son visage s'est empourpré et ses dents ont grincé de rage. Preuve, n'est-ce pas, que le grand John a frappé juste.*

Mais il l'a fait en romancier, en artiste. Les romanciers, les artistes ont le pouvoir, combien plus que les sociologues et les économistes, de fixer l'attention du public sur un problème qui, sans eux, sans la magie de leur talent, eût peut-être laissé celui-ci froid ou indifférent. Mais leur mode d'expression a aussi ses désavantages. D'abord, on n'est pas obligé de les croire. Leurs

1. Steinbeck (John), *Les Raisins de la Colère* (*The Grapes of Wrath*), 1939, traduction française 1947, 334.
2. McWilliams (Carey), *Ill fares the Land*, 1942, 47.

adversaires peuvent dénier toute vérité aux fantômes issus de leur fantaisie. Ils n'apportent pas de preuves : seulement des contes. Ensuite, le problème social qu'ils ont choisi de soulever n'est pas toujours pour eux une fin en soi. Il est le cadre au sein duquel — on pourrait presque écrire : le prétexte *grâce auquel — ils vont pouvoir faire éclater les feux d'artifice de leur imagination, de leur expérience humaine. Ils sont tellement dominés par leurs personnages et par le souci de faire œuvre d'artiste que, malgré leur désir de « s'engager », l'événement qui sert de toile de fond à leur fiction est pour eux quelque peu* secondaire. *Ils négligent d'en exposer avec précision et méthode les données fondamentales. Koestler s'est installé dans la Révolution russe, mais sans nous démonter autrement que superficiellement le mécanisme de sa dégénérescence : ce qui l'intéresse surtout, c'est ce qui se passe dans l'âme de Roubachov. Malraux et Hemingway ont rassasié les affamés de beau roman, mais ils ne nous ont pas davantage* expliqué *la Révolution espagnole. Steinbeck s'est comporté à notre égard comme si nous connaissions déjà dans le détail le phénomène économique et social extrêmement complexe qui a provoqué les graves troubles dont souffre l'agriculture américaine. Parfois, sans doute, il consent à abandonner un instant ses héros et, durant le court espace d'une ou deux pages, il veut bien faire œuvre d'économiste et de sociologue. Mais les explications qu'il nous présente, si concrètes et souvent si exactes qu'elles soient, sont insuffisantes, écourtées, et vite il se replonge dans le grouillement du monde vivant qu'il a enfanté. Son livre ne s'achève sur aucune perspective historique (autre que celle de la « colère »). Il ne nous laisse pas entrevoir comme évoluera le mal qu'il dénonce. Il ne suggère aucun remède précis. Au moment où le rideau tombe, une femme, qui a accouché d'un enfant mort, offre son sein à un malheureux qui meurt de faim et que seule peut sauver une goutte de lait. Symbole de solidarité humaine, oui, certes. Mais, tout de même, l'artiste l'emporte ici sur le sociologue.*

*Il y a dans le livre de Steinbeck un autre défaut. J'admets avec Sartre que certains « matérialistes » contemporains — infidèles d'ailleurs aux maîtres dont ils se réclament et qui, eux, firent toute sa part à l'*homme *— subordonnent exagérément le « subjectif » à l' « objectif ». Mais l'auteur des* Raisins de la Colère *tombe, lui, dans l'excès contraire. Du fait qu'il ne veut*

considérer son sujet que du point de vue de l'homme, il néglige un certain nombre de facteurs « objectifs » indispensables à la compréhension du problème qu'il soulève. Parce que la machine a broyé l'homme, parce que l'industrialisation de l'agriculture a déraciné des hommes, Steinbeck conclut un peu vite à l'absurdité de la vie industrielle, aux méfaits de l'« industrialisation à outrance ». Il reste au fond très attaché au vieux mode de vie, à l'idylle rurale primitive. Sans le dire expressément, il aimerait bien faire tourner en arrière la roue de l'histoire. Il prête ainsi dangereusement le flanc à ses adversaires. Car qui pourrait soutenir sérieusement, surtout aux États-Unis, que le mode suranné de production agricole que symbolise la famille Joad est supérieur, du point de vue du progrès humain, aux admirables techniques agricoles modernes?

Quoi qu'il en soit, les Raisins de la Colère *et les autres œuvres des romanciers américains, Caldwell et autres, qui mettent en scène des fermiers prolétarisés, ont eu le mérite de nous révéler qu'il y a un problème de l'agriculture américaine. C'est à ne pas croire, mais c'est ainsi. Le pays le plus prospère et le plus chanceux du monde, le pays à qui tout, jusqu'à une date récente, semblait avoir réussi, le pays de l'optimisme et de la confiance en soi, le pays qui, aujourd'hui, prétend offrir sa réussite en exemple au monde, est aux prises avec une grave difficulté dont il n'a pas réussi à trouver la solution. Tel est le fait brutal. Et ce problème n'est pas un problème accessoire, marginal. Une agriculture saine, démocratique, équilibrée, sans excès de richesse ni de misère, est, depuis Jefferson et Jackson, un des articles fondamentaux du Credo américain. Les héros de Steinbeck sont conscients de cette tradition, et ils sont fiers de l'incarner : « Nous sommes des Joad. Nous n'avons jamais eu à baisser la tête devant personne. Le grand-père de grand-père, il s'est battu pendant la Révolution. On était des fermiers jusqu'à ce qu'il y ait eu cette dette...* [1] *». Tous les hommes politiques et penseurs américains d'hier et d'aujourd'hui ont exalté, dans le même style que le président Franklin Roosevelt, « le rêve américain de la ferme de dimension familiale, possédée par la famille qui l'exploite* [2] *». Ce « rêve », personne peut-être ne l'a mieux défini qu'un obscur membre du*

1. Steinbeck, *op. cit.*, 381.
2. Message du Président Roosevelt au Congrès, 16 février 1937, *in Farm Tenancy, Report of the President's Committee*, février 1937.

Congrès, du nom de Holman, lorsqu'il s'écria, en 1862 : « Au lieu de domaines baroniaux, facilitons l'accroissement d'exploitations indépendantes. Conservons la charrue entre les mains du propriétaire. Chaque nouveau foyer qui se constitue, dont le propriétaire indépendant cultive sa propre exploitation libre, contribue à établir une nouvelle république au sein de l'ancienne et à ajouter un pilier nouveau et solide à l'édifice de l'État » [1], *Tout récemment encore, l'actuel secrétaire à l'Agriculture, Charles F. Brannan, a souligné que les grandes fermes capitalistes sont « un type d'exploitation dont ce pays n'a jamais voulu »* [2].

L'idéal que l'on caressait était, en un mot, de maintenir l'agriculture hors de la sphère du capitalisme envahissant, de l'industrialisation, de la concurrence, de la concentration des richesses. On eût voulu en faire une sorte de « chasse gardée », un suprême bastion de la démocratie que ne toucherait pas le raz de marée de la révolution industrielle, un facteur de stabilité pour la nation américaine.

Mais le capitalisme, dans son élan irrésistible, a renversé toutes les barrières. Il n'a pas respecté l'agriculture. Il a violé le sanctuaire. Et la coexistence aujourd'hui d'une économie rurale de l'ancien type et de l'économie capitaliste, la première reculant chaque jour devant la seconde, a provoqué un malaise permanent, qui fait de l'agriculture américaine un des secteurs les moins stables de la nation. Le slogan de la « ferme familiale » « colonne vertébrale de la nation », et « fondement de la démocratie [3] *» est aussi dérisoire aujourd'hui que celui de la « libre entreprise ». La libre entreprise ? Il y a belle lurette que les trusts l'ont étranglée. La « ferme familiale »? Tandis que l'on continue à en vanter les mérites, la grande agriculture mécanisée poursuit implacablement sa concentration et prolétarise, ou paupérise, le petit agriculteur.*

Je me propose, au cours de cette étude, d'exposer systématiquement les divers aspects de ce désordre. Avant de commencer, je voudrais adresser mes remerciements aux nombreux spécialistes des questions agricoles américaines qui ont bien voulu m'aider dans ma tâche, à commencer par le secrétaire

1. McWilliams, *op. cit.*, 300-301.
2. Discours radiodiffusé, *in U. S. A., Bulletin économique*, Paris, 20 avril 1949.
3. McWilliams, *Small Farm and Big Farm, Public Affairs pamphlet* n° 100, 1945, 6.

à l'Agriculture, Charles F. Brannan. Celui-ci a bien voulu m'envoyer lui-même certains documents dont j'avais besoin et m'exprimer dans une lettre personnelle ses vœux pour le succès de mon travail. Cet encouragement m'a été d'autant plus précieux qu'au même moment le consulat des États-Unis à Paris me refusait un visa me permettant de rejoindre les miens là-bas, sous le prétexte risible que je méditerais de « renverser le gouvernement américain par la force ». Car, si incroyable que cela puisse paraître, c'est ce dont on accuse aujourd'hui ceux qui, comme moi, s'efforcent de déchiffrer le glorieux destin du peuple *américain.*

LES MONOPOLES CONTRE LE FERMIER

Le capitalisme, aux États-Unis comme ailleurs — et bien plus encore qu'ailleurs, exerce son action sur l'agriculture à la fois du *dehors* et du *dedans*. Du dehors, il lèse l'ensemble des agriculteurs, en prélevant sur eux une dîme exorbitante. Du dedans, il détermine une « révolution industrielle » au sein de l'agriculture elle-même, avec pour corollaire la concentration de la propriété foncière et la scission des cultivateurs en deux groupes aux intérêts opposés : celui des féodaux du sol et celui des petits fermiers paupérisés.

Commençons par l'action qui s'exerce du dehors.

Dans le premier volume d'*Où va le peuple américain?*, j'ai essayé de décrire la tyrannie que les monopoles exercent sur l'ensemble de la société américaine. Cette description comportait une lacune volontaire : il n'y était pas question du joug que les trusts font peser sur l'agriculture. Comblons maintenant cette lacune.

Le capitalisme industriel et financier broie l'agriculture américaine dans une impitoyable tenaille. D'une part, il achète au fermier le moins cher possible les produits de son sol, pour ensuite les mettre en conserve, les stocker, les transformer par les moyens mécaniques les plus modernes (opérations que, jadis, le fermier accomplissait lui-même [1]); d'autre part, il vend au fermier le plus cher possible, c'est-à-dire à des prix de monopole, les machines, les matériaux, les engrais dont celui-ci a besoin pour une exploitation qui ne peut survivre qu'en se modernisant. Cette double

1. *The I. W. W. in Theory and Practice*, 5e éd., 1937.

extorsion, à la vente et à l'achat, persiste aujourd'hui en dépit de toutes les mesures gouvernementales prises en faveur des fermiers : en effet, tandis que, d'un côté, on se portait à leur secours, de l'autre, l'aggravation de la concentration économique aiguisait les griffes des monopoles. « Nous devons faire face au plus grand étalage de pouvoir monopolistique dans l'histoire. » Tel est le cri d'alarme poussé récemment par le président d'une des organisations de fermiers, James G. Patton [1].

C'est à partir de 1933 que les pouvoirs publics se sont décidés à intervenir pour rétablir l'équilibre entre l'agriculture et l'industrie et protéger, dans une certaine mesure, le fermier contre la voracité des monopoles : en pratiquant une politique de soutien des prix agricoles. Mais ce soutien a été longtemps insuffisant; il ne s'est appliqué qu'à quelques denrées et, même aujourd'hui, il est loin de couvrir tous les produits. Malgré la prospérité que les hauts prix agricoles assurent à l'heure présente aux fermiers (ou plus exactement à une partie d'entre eux), la marge entre les prix payés par les monopoles aux fermiers et les prix auxquels achète le consommateur n'a pas été suffisamment réduite. Enfin le soutien des prix agricoles profite surtout aux gros fermiers, qu'il enrichit fabuleusement, alors qu'il est impuissant à soulager les fermiers pauvres : d'abord, parce que ceux-ci produisent très peu pour le marché, ensuite, parce que le niveau des prix de soutien (bien qu'élevé) n'est pas encore assez haut pour rendre leur exploitation rentable [2].

En outre, le fermier reste sans protection contre l'*extorsion à l'achat*, c'est-à-dire les prix monopolistiques auxquels il doit lui-même acheter aux trusts.

Le problème agricole se trouve ainsi lié étroitement à celui de la lutte contre les monopoles. « On ne peut affirmer trop vigoureusement, écrit l'ancien substitut du procureur général des États-Unis, Wendell Berge, que toute solution permanente du problème des fermiers dépend de l'élimination des pratiques

1. *Action Letter*, novembre 1946.

2. L'actuel secrétaire à l'Agriculture, Charles F. Brannan, a conçu un « plan » qui est très discuté actuellement aux États-Unis et qui vise à faire davantage profiter les petits fermiers du soutien des prix agricoles (notamment en instituant un plafond au-dessus duquel les grosses fermes ne bénéficieraient pas du soutien). Mais le Congrès a renvoyé ce plan aux calendes grecques. Et, même s'il était un jour adopté, le mécanisme qu'il prévoit semble très insuffisant pour réellement favoriser la petite exploitation par rapport à la grosse.

monopolistiques dans l'industrie en général [1]. » Et Anna Rochester, qui a consacré un livre aux déshérités ruraux, souligne que la question du fermier pauvre est partie intégrante de la lutte entre la pauvreté et les monopoles [2].

L'extorsion à la vente. — Le mécanisme peut s'en résumer en quelques mots. Le fermier, dans une société capitaliste, ne peut s'adresser directement au consommateur (sauf le cas où il réussit à constituer des coopératives de vente et où celles-ci ne sont pas étranglées ou contrôlées par les trusts). Il ne peut donc écouler ses produits que par l'intermédiaire des monopoles. Tandis que les agriculteurs sont nombreux et dispersés, les acheteurs capitalistes sont une poignée, et il leur est facile (à moins d'intervention gouvernementale) de s'entendre entre eux pour fixer les prix. En 1937, la *Federal Trade Commission* publia les résultats d'une vaste enquête sur les revenus agricoles, qui met à nu les positions respectives des acheteurs et des vendeurs. Le blé, en 1934, était produit par 1.363.471 fermiers. Mais treize sociétés meunières produisaient 65 % de la farine, et quatre d'entre elles achetaient 38 % de tout le blé produit aux U. S. A. Les éleveurs étaient au nombre de 550.042, mais trois trusts absorbaient 41 % de la viande. Les producteurs laitiers étaient 893.431, mais six grandes laiteries achetaient 32 % de leur lait. Les producteurs de tabac étaient 422.166, mais cinq sociétés transformaient 57 % de leur denrée, etc., etc. Le rapport de la Commission décrivait en détail les pratiques monopolistiques par lesquelles ces trusts s'assurent des profits exorbitants aux dépens des fermiers [3].

Souvent même le petit vendeur ne conserve plus vis-à-vis de l'acheteur qu'une indépendance nominale. Le trust, non seulement impose ses prix, mais il fixe le taux des salaires que le fermier doit payer à sa main-d'œuvre, il lui prescrit la date où il

1. Berge (Wendell), *Economic Freedom for the West*, 1946, 56.
2. Rochester (Anna), *Why Farmers are poor, The Agricultural Crisis, in the United States*, 1940, 14.
3. *Ibid.*, 32-34 (source *Agricultural Income Inquiry, Federal Trade Commission*, 1937). Plus récemment, en 1949, la même *Federal Trade Commission a* publié des chiffres qui révèlent le haut degré de concentration des industries transformatrices de produits agricoles. Quatre sociétés possédaient, en 1947, 72,3 % du capital de l'ensemble de l'industrie de la viande, deux sociétés 67,7 % du capital de l'industrie des biscuits, deux sociétés 48,9 % du capital de l'industrie laitière, quatre sociétés 39,4 % du capital de l'industrie de la conserve, trois sociétés 30,3 % du capital de l'industrie meunière, etc. (*Facts for Farmers*, mars 1950. Source : *F.T.C.S. Report on the concentration of productive facilities*, 1949).

doit planter et ses méthodes de culture. En outre, comme nous le verrons plus loin, le trust possède fréquemment ses propres fermes industrialisées et il ne paie au petit fermier que des prix basés sur les faibles coûts de production obtenus par ces vastes entreprises. Il arrive même qu'il fasse baisser les cours au-dessous du prix de revient; il ruine ainsi les petits fermiers auxquels il achète, tandis que les pertes qu'il s'inflige à lui-même, en tant que producteur, sont largement compensées par les bénéfices qu'il réalise en tant que transformateur [1].

La puissance de la coalition des transformateurs de produits agricoles fut révélée publiquement lorsqu'en 1933 l'administration Roosevelt frappa ceux-ci d'une taxe destinée à alimenter un fonds d'aide aux agriculteurs victimes de la crise. Les transformateurs ainsi visés ne subirent guère de préjudice, car ils s'empressèrent d'incorporer dans leurs prix de vente, c'est-à-dire de faire payer au consommateur, la nouvelle taxe. Néanmoins, le seul fait qu'on ait tenté de mettre le doigt sur leurs profits leur fit pousser des cris d'orfraie. Ils ameutèrent l'opinion, s'adressèrent aux tribunaux, déclarèrent la taxe « illégale », dans certains cas refusèrent de la payer et firent tant et si bien que finalement la Cour Suprême de Justice leur donna gain de cause [2].

Cette puissante coalition n'a pas désarmé depuis. De nos jours encore, elle inspire les campagnes de presse déclenchées périodiquement contre la politique de soutien des prix agricoles à laquelle le gouvernement américain a dû se résoudre. C'est elle qui fait écrire aux publicistes à sa solde que les subventions aux fermiers sont le « plus grand vol de toute l'histoire ». Comme il arrive souvent, ce sont les voleurs qui crient : « au voleur [3] »!.

Parmi les trusts qui détroussent le fermier, un des plus redoutables, du fait de sa concentration, est celui de la viande. En dépit de toutes les poursuites antitrusts vainement engagées contre elles depuis le début du siècle, quatre grandes sociétés (*Swift*, *Armour*, *Wilson* et *Cudahy*) imposent leur loi aux éleveurs. En 1942, elles avaient vendu 45,2 % de toute la viande écoulée aux

1. Rochester, *op. cit.*, 108; — McWilliams, *Small Farm*..., cit., 5; — Steinbeck, *op. cit.*, 309.

2. Kile (Orville Merton), *The Farm Bureau through three decades*, 1948, 203, 215-223.

3. Havemann (Ernest), « The great Glut », *Life International*, 10 avril 1950.

États-Unis [1]. Leurs activités sont multiples. Elles achètent le bétail sur pied, l'abattent, font le commerce de la viande fraîche, de la viande frigorifiée, de la viande de conserves, des cuirs et peaux. Elles fabriquent des engrais avec les résidus. Mais leur activité s'étend plus loin encore; par le jeu des participations financières, elle embrasse toutes les industries ayant trait, de près ou de loin, à l'agriculture. C'est le trust de la viande qui, après la dernière guerre, brisa les reins au contrôle des prix en refusant d'acheter le bétail et de livrer la viande aux détaillants. Cette opération lui a assuré des bénéfices fantastiques (144 millions de dollars en 1947 contre 26 millions en 1939). Mais, tandis que les prix de gros de la viande s'élevaient de 87 % de juin 1946 à mars 1948, les prix payés aux fermiers n'augmentèrent que de 48 % [2]).

Le commerce des produits laitiers est également monopolisé. Quatre firmes produisirent en 1944 30 % de tous les produits laitiers. Trois sociétés fabriquèrent près de 45 % de la production totale de lait condensé. Deux puissantse sociétés (*National Dairy* et *Borden*) font la loi. *National Dairy*, en 1934, produisit 33 % de tout le fromage et plus de 21 % de l'*ice-cream* fabriqués aux États-Unis. La société domine le marché du lait frais dans toutes les grandes villes de l'Est. Les fermiers de l'État de New York ont dû recourir à la grève, en 1939, pour défendre leurs prix contre le trust du lait. Une grève analogue a été déclenchée, au début de 1947, contre les sociétés laitières de la Nouvelle-Orléans, par les petits producteurs laitiers de Louisiane. En 1938, le Département de la Justice dut engager des poursuites contre *Borden* et neuf autres sociétés laitières pour « conspiration en vue de fixer les prix et de contrôler la production du lait frais » [3]. Les grosses fermes laitières sont le plus souvent possédées ou contrôlées par le trust du lait qui s'entend à « manipuler » à son avantage les Commissions de contrôle du lait des États et du gouvernement fédéral.

L'industrie de la conserve de légumes et de fruits est dominée par neuf sociétés. Il convient de rappeler ici qu'à la différence de

1. *Economic Concentration and World War II, U. S. Senate*, 1946, 215-216; — Rochester, *op. cit.*, 228 *sq.*
2. *National Union Farmer*, mai 1948, 3; — *Facts for Farmers*, juin 1948, 1.
3. *Economic Concentration...*, cit., 216-219; — Rochester, *op. cit.*, 231-243.

l'Europe légumes et fruits sont consommés aux États-Unis dans une bien plus large proportion sous la forme de conserves. Cette proportion s'accroît, au surplus, d'année en année. Deux sociétés dominent l'industrie des fruits en conserve (*Libby* et *California Packing Corporation*). Elles possèdent une position monopoliste en ce qui concerne les fruits de qualité supérieure, cultivés sur la côte du Pacifique et notamment en Californie. Elles contrôlent de nombreuses plantations, s'étendant sur des dizaines de milliers d'hectares. Quatre sociétés californiennes monopolisent la mise en conserve de 67 % de la production d'asperges des États-Unis. En 1935, quatre sociétés californiennes produisaient près de 35 % des conserves de pêches américaines [1]. Certaines sociétés spécialisées dans la fabrication de conserves de soupes, comme *Campbell*, exploitent durement les producteurs de tomates [2]. Dans un livre récent sur l'agriculture américaine, l'agronome français René Dumont note que la moitié des « célericulteurs » sont sous le contrôle de deux grandes sociétés : celles-ci « font aux producteurs l'avance du fonds de roulement, leur fournissant des équipes de ramasseurs à la récolte... *et prélèvent le plus clair des bénéfices* [3]. »

Le monopole du tabac est un des plus solidement organisés, en dépit de sa prétendue « dissolution » ordonnée, en 1910, par la Cour Suprême de Justice. En 1934, les « trois grands » (*American Tobacco, Liggett and Myers* et *Reynolds*), et deux autres sociétés moins importantes absorbèrent 57 % de la récolte de tabac des États-Unis. Les « trois grands » à eux seuls achètent 2/3 du tabac *Burley* et 80 % du *Maryland*. Les manufactures de tabac s'entendent secrètement avant les enchères afin de maintenir les prix au plus bas. Et elles mettent en œuvre toutes sortes de procédés machiavéliques (qu'il serait trop long de décrire ici) pour amener les producteurs de tabac à vendre leur récolte dans les conditions les plus défavorables. Ces manigances ont été exposées dans le plus grand détail, en 1940, par les procureurs fédéraux américains, lorsque ceux-ci se sont décidés à intenter des poursuites (vaines, bien entendu) contre le trust. En 1947, les produc-

1. *Economic Concentration...*, cit., 219-221; — Rochester, *op. cit.*, 32-34; — McWilliams, *Ill fares...*, cit., 23.
2. McWilliams, *Ill fares...*, cit., 22; — *National Union Farmer*, septembre 1948.
3. Dumont (René), *Les Leçons de l'agriculture américaine*, 1949, 259-260.

teurs de tabac ont touché seulement 17,6 % du prix payé par les consommateurs (alors qu'en moyenne, pour l'ensemble des produits agricoles américains, le producteur touchait 53 % du prix payé par le consommateur) [1].

L'extorsion à l'achat. — Pour ses achats, le fermier se retrouve dans la même situation que pour ses ventes. Il a en face de lui un seul ou un nombre tellement limité de fournisseurs que la loi de la concurrence ne joue pas et qu'il doit accepter les prix qu'on lui impose [2]. Il est même dans une position beaucoup plus défavorable qu'à la vente, où, au moins, il bénéficie, le plus souvent, d'un soutien gouvernemental des prix. A l'achat, depuis la suppression du contrôle des prix en 1946, il est absolument désarmé.

Un des trusts qui le rançonnent le plus durement est celui des engrais. A la veille de la dernière guerre, les quatre plus importants producteurs d'engrais (avec, en tête, l'*American Agricultural Chemical Co.*) produisaient 25 % et les huit plus importants 42 % de tous les engrais produits aux États-Unis. Les huit « grands » contrôlaient plus de 120 fabriques d'engrais. Trois sociétés, dont la *E. I. Du Pont de Nemours*, produisirent, en 1945, 71 % des engrais azotés. Un seul cartel, la *Phosphate Export Association*, monopolise la vente des engrais phosphatés. Trois firmes produisent 99 % des engrais à base de potasse. La plupart des producteurs d'engrais appartiennent à un super-trust, la *National Fertilizer Association*, condamné (en vain) en 1941 pour violation de la loi antitrusts. Il faudrait des pages entières pour décrire tous les procédés mis en œuvre par le trust des engrais pour répartir les marchés, fixer les prix et voler les fermiers par la façon dont il opère ses mélanges. C'est ainsi que le trust contrôle le prix de l'acide sulfurique mais il ne contrôle pas celui du minerai de phosphate; il mélange donc indûment les deux matières de façon à monopoliser le marché des engrais phosphatés. Par ailleurs, il contrôle la production des engrais azotés et les fait payer au fermier quatre fois plus cher que le phosphate brut alors que ce dernier, déposé sur le sol, produit, sous certaines conditions, de l'azote naturel à raison de trois unités d'azote pour une unité de phosphate. En outre, le trust des engrais ajoute à ses produits des

1. Rochester, *op. cit.*, 32-34; — Dumont, *op. cit.*, 324; — *Facts for Farmers*, octobre 1948.
2. *Economic Concentration...*, cit., 194-197.

ingrédients sans valeur marchande ni utilité, tels que du sable. Des coopératives de fermiers se sont constituées, qui procèdent à des achats de phosphate brut et opèrent elles-mêmes leurs mélanges. Le trust a riposté en interdisant à ses membres, à ses agents et détaillants de vendre quoi que ce soit à des fermiers soupçonnés de faire eux-mêmes leurs mélanges [1].

L'industrie des machines agricoles n'est pas moins monopolisée. Deux trusts, *International Harvester* et *John Deere*, la dominent. A la veille de la guerre, ils produisaient à eux seuls plus des deux tiers de nombreuses machines, dont les tracteurs. A elle seule, *International Harvester* produisait plus de 37 % de toutes les machines agricoles fabriquées aux États-Unis. Les quatre plus importants producteurs (les deux déjà cités, plus *Allis-Chalmers* et *J. I. Case*) produisaient 73 % des machines agricoles. En ce qui concerne les tracteurs, la concentration est encore plus poussée : les quatre plus importantes sociétés contrôlaient 84 % des ventes et les huit plus importantes 97 %. La *Federal Trade Commission*, à la suite de son enquête de 1937, a établi que les prix des machines agricoles sont fixés, en fait, par *International Harvester* et *John Deere*. Les autres sociétés calquent leurs prix, chaque automne, sur ceux publiés par les deux « grands ». Les graphiques montrent que les prix des machines agricoles sont restés à peu près stables de 1926 à 1942. La ligne reste étonnamment droite et ne subit qu'un très léger fléchissement pendant les années de dépression, tandis que celle qui traduit le revenu des fermiers fait des chutes sinistres [2]. Au fur et à mesure que l'utilisation des machines agricoles se généralise, les prix monopolistiques pratiqués par le trust des machines agricoles pèsent plus lourdement sur la masse des fermiers (sans compter que, dans l'après-guerre, la production restant très inférieure aux besoins, du fait notamment de la pénurie de l'acier, un marché noir des machines agricoles s'est créé [3]). L'inventeur du cueilleur de coton méca-

1. *Economic Concentration...*, cit., 194-197; — *America needs more fertilizer...*, *National Farmers Union* 1947; — *The Southern Patriot*, décembre 1947; — *National Union Farmer*, juin et août 1948.

2. *Economic Concentration...*, cit., 136-138; — Meyers (Albert L.), *Agriculture and the National Economy*, *T.N.E.C.*, *monograph* nº 23, 1940, 29; — *The Truth about Farm Machinery Monopoly Firms*, *United Farm Equipment and Metal Workers*, 1946; — *Horses, Tractors and Monopolies U. A. W.*, 1947; — McWilliams, *Ill fares...*, cit, 321.

3. *New York Times*, 14 décembre 1947, 12 janvier et 6 février 1948.

nique, mon ami John Rust, un technicien socialiste, a fait des efforts désespérés pour mettre son invention à la disposition des fermiers sans leur extorquer de superprofits. Mais, dans ce domaine comme dans les autres, il n'y a plus de « libre entreprise ». John Rust n'a pas les puissants moyens dont disposent ses rivaux et il a dû, finalement, capituler. Il a vendu ses brevets à *Allis-Chalmers*, tandis qu'*International Harvester* lançait sur le marché un autre cueilleur mécanique [1].

Les fermiers sont victimes d'un autre trust : celui du courant électrique. Dans le volume premier d'*Où va le peuple américain?*, j'ai dit les manœuvres de ce trust pour contrecarrer le développement de la *Tennessee Valley Authority*, et aussi ceux de la *Rural Electrification Administration*, un organisme gouvernemental créé en 1935 aux fins de consentir des avances de fonds à des coopératives d'électrification rurale. Mais *T. V. A* ne fournit le courant électrique qu'aux usagers du bassin du Tennessee et l'activité de la *R. E. A.* est limitée, car elle ne s'exerce que là où l'électrification n'est pas jugée suffisamment rentable par les sociétés privées. L'effort entrepris est d'ailleurs très insuffisant, puisqu'en 1947 plus de 2 millions de fermes étaient encore dépourvues de courant électrique. On a calculé que le courant fourni aux usagers des États du Nord-Est par l'industrie privée revient deux fois plus cher que celui fourni par *T. V. A.* Par ailleurs, l'expérience a prouvé que le courant produit par les coopératives d'électrification rurale est au moins 15 % meilleur marché que celui produit par les trusts. Ces quelques indications donnent au lecteur une idée du préjudice causé aux fermiers américains par le trust de l'électricité [2].

Mais la liste des monopoles qui rançonnent le fermier ne s'arrête pas là. Il faudrait y ajouter celui du Rail, dont les tarifs, malgré le contrôle illusoire de l'*Interstate Commerce Commission*, pèsent durement sur le monde rural [3]; celui de la Banque, qui prête aux fermiers à des taux élevés, en exigeant des garanties

1. Toutefois, quand je lui ai rendu visite à Memphis, en 1948, John Rust envisageait de fabriquer lui-même un cueilleur légèrement différent de celui dont il avait vendu les brevets à *Allis-Chalmers*. Mais y réussira-t-il?

2. Rauch (Basil), *The History of the New Deal, 1933-1938*, 1944, 168; — *National Union Farmer*, 15 février 1946; — Fryer (Lee), *The American Farmer, his problems and his prospects*, 1947, 111; — Neal (William J.), « Electricity for Rural America », *Grange Monthly*, novembre 1947.

3. Rochester, *op. cit.*, 28-29; — *National Union Farmer*, 15 avril 1946.

que beaucoup de petits agriculteurs ne peuvent pas fournir[1] et qui, par le jeu du crédit hypothécaire, s'est assuré, pendant les années de dépression, le contrôle de larges sections de l'agriculture américaine : sans doute ici encore, l'intervention gouvernementale s'est-elle exercée, mais les prêts à faible taux d'intérêt de la *Farm Credit Administration* et de la *Farm Security Administration* n'ont pas suffi à délivrer le fermier américain des usuriers de *Wall Street.*

CONCENTRATION DANS L'AGRICULTURE

Jusqu'à présent, on a considéré les fermiers américains dans leurs rapports avec les monopoles industriels comme s'ils formaient un bloc homogène et comme s'ils étaient tous victimes, au même titre, de la concentration capitaliste.

Mais la réalité est différente. Le capitalisme n'a pas attaqué l'agriculture que de la périphérie mais aussi de l'intérieur. Une minorité de grandes exploitations industrialisées et mécanisées, qui, souvent même, appartiennent à des sociétés capitalistes, tend à accaparer une part toujours plus grande de la production des denrées agricoles et de la superficie des terres arables. Soumise à la concurrence de cette élite privilégiée, la masse des petits fermiers mène une lutte inégale pour se maintenir en vie. Entre les fermes industrialisées et les fermes familiales, la différenciation d'intérêts est profonde. Les deux agricultures américaines, la petite et la grande, sont en lutte. Sans doute la grande agriculture essaie-t-elle de dissimuler ce conflit sous le couvert mensonger de la solidarité du bloc rural, du *Farm Bloc.* Mais l'antagonisme n'en existe pas moins. On le voit réapparaître, à chaque instant, sur le plan législatif et gouvernemental, où les défenseurs de la grande agriculture se heurtent aux champions du fermier pauvre. Celui-ci n'est pas seulement la victime des monopoles industriels, il est aussi la victime de la grande propriété rurale; et il doit mener sur deux fronts sa lutte désespérée pour la vie. Ces deux fronts tendent d'ailleurs à se confondre. De plus en plus,

1. *Report of the Administrator of the Farmers Home Administration*, 1948, 1.

comme nous le verrons, on assiste à un rapprochement, à des compromis, souvent même à une alliance ouverte entre le capitalisme industriel et les grands agriculteurs.

« Les fermiers, écrivent Waring et Golden, ne forment nullement un seul bloc indivisible aux intérêts identiques. Le grand public, entendant parler de *Farm Bloc*, tire la conclusion qu'il y a là une expression politique unifiée de tous les fermiers. C'est une déduction erronée. Tandis que le capitalisme, en termes économiques, a fait de l'agriculture une partie intégrante de l'économie dans son ensemble, il a, en même temps, tendu à la diviser en segments. L'agriculture n'est nullement une autre sorte de société économique distincte du reste du pays, mais la scission entre gros et petits fermiers est caractéristique d'une société qui, partout, tend, d'un côté au monopole, et, de l'autre, à la pauvreté et à la dépossession [1] ».

Dans son ouvrage sur les classes moyennes paru en 1934, Lewis Corey observait que « le capitalisme a ravalé la majorité des fermiers au niveau d'une paysannerie paupérisée [2] ». Cet ouvrage, comme tous ceux écrits au cours des années de dépression, présente la condition du petit fermier sous un jour particulièrement sombre. Depuis, les années de prospérité dues à la guerre et la politique de soutien des prix agricoles ont légèrement soulagé le fermier pauvre. Mais le conflit d'intérêts qui l'oppose à la grande agriculture n'a fait que s'accentuer. Cette dernière, comme on l'a déjà dit, a été la principale bénéficiaire de la prospérité agricole, et la concentration de la propriété rurale, avec son corollaire, l'élimination du fermier pauvre, a été en s'aggravant.

***

Les statistiques américaines sont admirablement bien faites et fréquemment mises à jour. Au premier coup d'œil jeté sur elles, la scission entre la grande agriculture et les fermiers pauvres apparaît. Cependant, comme toutes les statistiques, celles-ci ne parviennent pas toujours à refléter toute la complexité du réel. C'est ainsi qu'on a baptisé « fermes » et, par conséquent, compté dans les totaux, des exploitations qui ne mériteraient pas ce nom;

1. Waring (P. Alston) et Golden (Clinton S.), *Soil and Steel*, 1947, 28.
2. Corey (Lewis), *The Crisis of the Middle Class*, 1935, 154; — *Cf.* également McWilliams, *Ill fares...*, cit., 336.

tel type d'exploitation agricole serait classé, parfois arbitrairement, dans une catégorie où il serait additionné avec d'autres exploitations d'un type différent. Partisans de la grande agriculture et partisans du petit fermier ont, chacun de leur côté, mis en garde contre ces aspects trompeurs des statistiques agricoles. Les premiers mettent l'accent sur le fait qu'on a grossi artificiellement le nombre des « fermiers pauvres » en y incluant des semi-citadins cultivant un potager; les seconds, sur le fait que la prépondérance des fermes industrialisées est encore plus accentuée que ne l'expriment les chiffres [1]. Cependant ni les uns ni les autres ne contestent l'exactitude de la tendance fondamentale révélée par les statistiques.

Une autre difficulté provient du fait que l'agriculture américaine présente des caractéristiques régionales très variées. C'est ainsi que l'extrême pauvreté de la majorité des petits exploitants du Sud-Est contribue à réduire sensiblement les totaux nationaux aussi bien en ce qui concerne la valeur des denrées produites que les surfaces possédées et que le revenu individuel moyen des petits fermiers américains. D'autre part, la très grande propriété domine surtout dans l'Ouest. C'est ainsi que la superficie moyenne par ferme était, au recensement de 1945, en Arizona, de 2.880 acres (1.165 hectares) alors que, pour l'ensemble des États-Unis, elle n'était que de 194.8 acres (79 hectares) [2]. Mais ces différences régionales, dont il faut, bien entendu, tenir compte pour se faire une image exacte de la réalité, n'infirment pas la tendance fondamentale révélée par les statistiques. Tout au plus nous invitent-elles à avoir présent à l'esprit que le fermier pauvre est surtout pauvre dans le « vieux Sud » et que la grande exploitation industrialisée prolifère surtout dans l'Ouest.

Ces réserves faites, laissons maintenant parler les chiffres.

Le recensement de 1945 (portant sur l'année 1944) révèle qu'*un « tiers privilégié » des fermiers américains* (exactement 33,7 %) *produisaient près de* 80 % (exactement 79 1/2 %) *de la valeur de tous les produits agricoles américains*, tandis que les deux autres tiers (exactement 66,3 %) en produisaient seulement 20 1/2.

1. *Variations in Farm incomes and their relation to agricultural policies, U. S. Chamber of Commerce, Agricultural Department*, mars 1945, 3-5; — McWilliams, *Small Farm...*, cit., 5; — Dumont, *op. cit.* 103.
2. *U. S. Census of Agriculture*, 1945, vol. II, ch. II, *Size of Farms*, 73.

Si l'on examine de plus près le « tiers privilégié », on constate que les plus gros fermiers américains (11,9 % du nombre total des fermiers) produisaient 52,7 % de la valeur de tous les produits. Mieux encore, on remarque que le « tiers privilégié » est dominé par une toute petite aristocratie (2 % des fermiers américains, soit environ 100.000 exploitations) qui, à elle seule, produisait, au recensement de 1945, près de 25 % de la valeur de tous les produits agricoles américains.

Si, maintenant, nous regardons de plus près la situation des fermiers les moins privilégiés nous constatons que *la moitié des fermiers américains ne produisaient que* 10 % *de la valeur de tous les produits agricoles* (exactement : 50,4 % des fermiers produisaient 10,4 % de la valeur totale). Si nous serrons de plus près le tiers le moins privilégié, nous voyons que 37,9 % des fermiers ne produisaient que 5,9 % de la valeur de tous les produits agricoles.

Ces chiffres révèlent l'extrême concentration de la production agricole entre les mains d'une minorité de gros fermiers. Comparons-les avec ceux du recensement de 1940, et nous constatons que cette concentration s'est encore accentuée dans l'intervalle entre les deux recensements [1].

Si l'on considère maintenant les statistiques portant sur les superficies, on aboutit à des conclusions analogues. Le recensement de 1945 révèle qu'un « tiers privilégié » de fermiers américains, exactement 31,1 % du total des fermiers, exploitant des fermes de plus de 140 acres (un peu plus de 56 hectares), possédaient 82,2 % de la superficie totale des terres arables, tandis que les deux autres tiers, exactement 68,9 %, dont la ferme ne mesure même pas 56 hectares, en possédaient seulement 17,8 %.

Si l'on examine de plus près le « tiers privilégié », on constate que les plus gros fermiers, c'est-à-dire ceux possédant des fermes de plus de 260 acres (un peu plus de 105 hectares), soit 13 % du nombre total des fermiers, possédaient 65,1 % de la superficie totale des terres arables. Ici encore le « tiers privilégié » est dominé par une toute petite aristocratie de fermiers de plus de 1.000 acres (405 hectares environ), représentant 1,9 % des fermiers américains et 112.899 exploitations. *Cette « élite », à elle seule, posssédait* 40,3 % *de la superficie totale des terres arables* [2].

1. *U. S. Census...*, cit., vol. II, ch. X, *Value of Farm Products, and Type of Farm*, 576.
2. *Ibid.*, vol. II, ch. II, 62.

Si, maintenant, l'on remonte en arrière, on constate que la minorité de grosses exploitations agricoles a été sans cesse en s'accroissant depuis un demi-siècle, ainsi que le démontre le tableau ci-dessous [1] :

	Nombre de fermes de plus de 1.000 acres.	Pourcentage par rapport au nombre total des fermes.	Pourcentage par rapport à la superficie totale.
1900	47.160	0,8	23,6
1920	67.405	1	23,1
1930	80.620	1,3	28
1940	100.531	1,6	34,3
1945	112.899	1,9	40,3

Regardons de plus près la situation des deux tiers non privilégiés, et nous constatons qu'au recensement de 1945 38,3 % des fermiers, ceux dont la ferme ne dépasse pas 50 acres (un peu plus de 20 hectares), ne possédaient que 4,1 % de la superficie totale des terres arables [2].

Si l'on remonte en arrière, on voit que les fermes de moins de 100 acres (40 hectares environ) représentaient 17,1 % de la superficie totale en 1920, 15,7 % en 1930, 13,5 % en 1940 et 11,4 % en 1945 [3].

Les chiffres de la superficie moyenne des fermes américaines sont également éloquents [4].

1910.......	138,1 acres	(55,8 hectares)
1920.......	148,2 acres	(60 hectares)
1930.......	156,9 acres	(63,5 hectares)
1940.......	174 acres	(70,4 hectares)
1945.......	194,8 acres	(78,8 hectares)

Deux aperçus saisissants, évalués en hectares, ont été présentés récemment au public français : « Plus de la moitié du sol des États-Unis, écrit René Dumont, est exploitée par des fermes de

1. *U. S. Census...*, cit., vol. II, ch. II, 66.
2. *Ibid.*, 62.
3. *Statistical Abstract of the U. S.*, 1947, 590.
4. *Ibid.*, 581.

plus de 200 hectares (contre un tiers il y a vingt-cinq ans) »[1]. Et le *Bulletin économique* publié par l'ambassade des U. S. A. à Paris admet que les fermes de plus de 1.000 hectares représentent 28 % de la superficie des terres arables américaines[2].

Cette concentration croissante de l'agriculture se traduit par une diminution constante de la population agricole en valeur absolue et en pourcentage par rapport à la population totale.

De 31.614.269 en 1920, la population agricole est tombée à 27.439.000 au début de 1948, et le nombre de fermes de 6.448.343 en 1920 à 5.859.169 en 1945[3]. Le pourcentage par rapport à la population totale est tombé de 50 en 1890 à 35 en 1910 et 19 en 1947. Ce pourcentage pourrait, d'après des évaluations officielles, descendre à 17 1/2 % en 1955[4]. « Dans une génération, écrit René Dumont, les États-Unis pourront ne plus avoir... que 8 % d'agriculteurs[5]. »

« *USINES RURALES* »

On voudrait ici donner au lecteur un bref aperçu des fermes géantes qui, de plus en plus, tendent à monopoliser la production des denrées agricoles. Un sociologue américain, Carey McWilliams, les a baptisées d'un nom qui est devenu classique; il les appelle *factories in the field*, que l'on pourrait traduire par « usines rurales »[6]. Comme le souligne la *National Farm Labor Union*, le syndicat des travailleurs agricoles, « l'agriculture américaine est devenue une industrie utilisant capital, machines et main-d'œuvre tout comme une entreprise industrielle[7] ». Dans un rapport publié par la Commission du Sénat consacré à la défense de la petite entreprise, le sénateur James E. Murray, président de la Commission, a poussé récemment ce cri d'alarme : « Dans la vie industrielle et commerciale, l'accroissement rapide de la concentration de pouvoir économique... est une menace pour l'en-

1. Dumont, *op. cit.*, 103.
2. *U. S. A.*, *Bulletin économique*, Paris, 29 mars 1950.
3. *Agricultural Statistics*, 1946, 566; — *Report of the Census Bureau*, 1948; — *Statistical Abstract*, 1947, 581.
4. Kile, *op. cit.*, 399.
5. Dumont, *op. cit.*, 273.
6. McWilliams (Carey), *Factories in the Field*, 1939.
7. *Farm Labor News*, décembre 1948.

semble de notre économie. Mais quand elle s'empare de nos régions rurales sous la forme de larges superficies et d'étendues cultivées intensivement à l'aide de main-d'œuvre salariée et de machines, véritables *factories in the field*, alors cette menace prend une forme nouvelle et redoutable... [1]. »

Cette concentration de la propriété agricole est de date relativement récente pour l'ensemble des États-Unis. Mais, dans un État, la Californie, elle est déjà ancienne. Dès 1880, Karl Marx écrivait de Londres à son correspondant américain, F. A. Sorge : « Je serais très content si tu pouvais m'avoir quoi que ce soit de bon... sur les conditions économiques en Californie... La Californie est pour moi très importante, parce que nulle part ailleurs le bouleversement par la centralisation capitaliste ne s'est accompli d'une façon plus éhontée — avec une pareille hâte [2]. »

Dans ses admirables livres, qui, sur le plan scientifique, font pendant aux *Raisins de la Colère* de John Steinbeck et qui ont provoqué le même scandale, Carey McWilliams a mis à nu la Californie capitaliste [3]. Il a montré que la grande propriété terrienne y remonte au temps de la domination espagnole. Les vastes possessions féodales constituées à cette époque n'ont jamais été démembrées. Elles ont passé des mains des concessionnaires mexicains, bénéficiaires des libéralités espagnoles, à celles des capitalistes américains, magnats du Rail en tête. En 1919, le *Southern Pacific* était encore le principal propriétaire de l'État de Californie. Aujourd'hui c'est la puissante *Bank of America*, du fameux magnat Amadeo P. Giannini, qui domine l'agriculture californienne. Grâce au mécanisme des prêts hypothécaires, elle a, à l'époque de la dépression, possédé ou contrôlé 50 % des terres arables de la Californie septentrionale et centrale, soit une superficie de 600.000 acres (242.820 hectares) [4]. Une autre banque, l'*Anglo California National Bank*, contrôle la *California Delta Farms, Inc.*, une entreprise maraîchère dont le capital dépasse

1. *National Union Farmer*, 1er janvier 1947.
2. *Correspondance Fr. Engels-Karl Marx et divers, publiée par* F. A. Sorge, trad. Bracke, 1950, I, 257 (lettre de Marx du 5 novembre 1880).
3. McWilliams, *Ill fares*..., cit., 42-44; — Steinbeck, *op. cit.*, 251-259. N'est-il pas regrettable qu'il ne se soit pas encore trouvé un éditeur français pour traduire Carey McWilliams?
4. McWilliams, *Factories*..,, cit., 15-17, 233, 267; — Rochester, *op. cit.*, 106-107.

un million de dollars [1]. 3.000 grandes exploitations, soit 2 % environ du total des fermes californiennes, produisaient, en 1939, plus de 30 % des denrées agricoles de Californie [2]. Les terres irriguées de l'*Imperial Valley* sont parmi celles où la concentration est la plus poussée : 81 propriétaires, possédant chacun plus de 640 acres (un peu plus de 260 hectares), exploitent 141.727 acres (57.357 hectares) soit une moyenne de 1.750 acres (708 hectares) par exploitation. 65 % de ces grandes exploitations, représentant 77 % de la superficie totale ci-dessus indiquée, appartiennent à des sociétés capitalistes ou à des propriétaires absentéistes [3].

Une autre vallée, celle de San Joaquin, est monopolisée par d'immenses plantations de coton. La plus importante d'entre elles, les *Pasajero Farms*, a une superficie de 86.000 acres (34.804 hectares). Elle est gérée par un magnat capitaliste du nom de Russell Giffen. Son capital est de 7 millions de dollars, et ses bénéfices bruts entre 1947 et 1948 ont été de l'ordre de 3 millions de dollars. En fait, la plus grande partie de cette entreprise géante, où les immenses champs de coton sont inspectés quotidiennement par avion, appartient à la firme cotonnière *Anderson, Clayton et Co.*, qui domine toute la vallée de San Joaquin sous la protection bienveillante de la *Bank of America* [4].

Nulle part aux États-Unis la main-d'œuvre agricole n'est exploitée et même terrorisée comme elle l'est en Californie. Les grands propriétaires, alliés au *Big Business*, y ont créé une organisation de combat, les *Associated Farmers of California, Inc.*, à la mentalité et aux méthodes fascistes. Il suffit ici de citer Steinbeck : « Les grandes compagnies..., au lieu d'augmenter les salaires..., employaient l'argent à faire l'acquisition de grenades à gaz, de revolvers, à embaucher des surveillants et des mouchards, à faire établir des listes noires, à entraîner leurs troupes improvisées.... » Les petits fermiers, enregimentés dans les *Associated Farmers*, sont obligés bon gré mal gré d'exécuter les consignes des grands propriétaires. [5]

Le type de grande agriculture dont la Californie a été la pre-

1. Rochester, *op. cit.*, 107.
2. McWilliams, *Ill fares...*, cit., 16.
3. Meyers, *op. cit.*, 11.
4. « California's Cotton Rush », *Fortune*, mai 1949.
5. McWilliams, *Factories...*, cit., 231; — du même : *Ill fares...*, cit., 25-27; *Small Farm...*, cit., 19-20; — Rochester, *op. cit.*, 159-161, 266-267; — *Labor Unionism in American Agriculture, U. S. Department of Labor, Bulletin* n° 836, 1945, *passim*; — Steinbeck, *op. cit.*, 309, 320, 457.

mière à présenter le modèle, avec ses traits spécifiques (larges superficies, culture intensive et mécanisée, alliance de la féodalité agraire avec le capitalisme industriel et bancaire, exploitation impitoyable d'une main-d'œuvre saisonnière, attitude violemment antiouvrière) est en train de s'étendre à l'ensemble des États-Unis [1].

De véritables empires agricoles se sont constitués un peu partout. Citons-en quelques-uns. Voici, au Texas, la gigantesque *King Ranch*, qui occupe tout un comté de cet État, soit plus de 75.000 acres (plus de 30.352 hectares), et qui, jusqu'en 1937, a refusé d'ouvrir son enceinte barbelée à la circulation automobile [2]. Dans le Kansas, voici la *Wheat Farming Company* qui, en 1933, exploitait 64.000 acres (25.900 hectares) et dont le capital était, à cette époque, de 2 millions de dollars [3]. Dans l'État de Montana, voici la ferme *Campbell*, hautement mécanisée, avec ses 95.000 acres (38.446 hectares) de blé. Les capitaux investis proviennent de *Wall Street*. Le même Thomas D. Campbell exploite, avec d'autres capitalistes, une plantation de 286.000 acres (115.744 hectares), dans l'État de New Mexico [4]. Dans l'État de Mississipi, voici la *Delta and Pine Land Co.*, avec ses 35.621 acres (14.416 hectares) de coton, dont une partie du capital est possédée par des filateurs britanniques de Manchester, et où règne une dictature paternaliste [5]. Son administrateur, Oscar Johnston, est le tout-puissant président du *National Cotton Council of America*. De l'autre côté du Mississipi, en Arkansas, voici la plantation *Wilson*, immense domaine, de dimensions sensiblement égales (36.000 hectares). J'ai vu de mes propres yeux ces deux mastodontes. En Floride, voici les 25.000 acres (10.117 hectares) de plantations de canne à sucre de l'*United States Sugar Corporation*, qui règne sur 11 cités ouvrières [6], etc., etc.

Une grande partie de ces plantations géantes appartiennent à des sociétés industrielles qui transforment les matières premières dont elles ont assuré elles-mêmes la production. C'est ainsi que la *Earl Fruit Company of California* possède 27 plantations en

1. McWilliams, *Ill fares...*, cit., 14.
2. Rochester, *op. cit.*, 108.
3. McWilliams, *Ill fares...*, cit., 106-107.
4. Rochester, *op. cit.*, 107 (source : *New York Times*, 20 juillet 1937).
5. *Ibid.* (source : *Fortune*, mars 1937).
6. Dumont (René), « Les métayers noirs du Cotton Belt », *Revue Internationale*, juin 1947, 407 ; — McWilliams, *Ill fares...*, cit., 182.

Californie et est locataire de 11 autres. Elle achète en outre les fruits produits par nombre de petits vergers. Elle possède 11 usines de conserves de fruits. Elle fabrique elle-même ses boîtes de conserve. Par l'intermédiaire d'une société filiale, elle possède 13.833 acres (5.598 hectares) de vergers dans d'autres États [1].

La *California Packing Corporation* possède 50 usines de conserves dans différents États. Elle met en conserve, non seulement les fruits et légumes, mais le poisson et le café. Elle possède elle-même 21.000 acres (près de 8.500 hectares) de terres en Californie et achète la récolte de 4.713 exploitants californiens [2].

En Nouvelle-Angleterre, deux sociétés, l'*American Sumatra Tobacco* et la *Consolidated Cigar Corporation* produisent elles-mêmes le tabac pour ensuite le transformer en cigares. Les producteurs « indépendants » sont tenus, par contrat, de leur fournir toute leur récolte [3].

Les *Seabrook Farms*, dans l'État de New Jersey, mettent en conserves les fruits et légumes produits par elles-mêmes et par les autres fermiers de la région. Elles possèdent leurs propres réseaux routiers et ferroviaires, leurs serres, leurs camions, leur système d'irrigation, etc., etc. [4].



L'accélération de la concentration de la propriété rurale s'explique par diverses raisons.

Tout d'abord, le mode d'établissement des contributions foncières par les autorités locales. « La tendance générale, écrit John Van Sickle, est de surtaxer les petites propriétés. La contribution frappe une partie relativement plus grande du revenu du pauvre que de celui du riche. En Mississipi, par exemple, les données dont on dispose indiquent que l'incidence de l'impôt sur les terres les plus pauvres est de 3 à 5 fois plus lourde que sur les meilleures terres [5] ». Le même point de vue est partagé par une publication officielle du Ministère de l'Agriculture. Celle-ci ajoute qu'en bien des cas le fermier incapable de payer dans un certain délai ses contributions voit son bien saisi et vendu. Au plus fort de la dépression en 1933, le pourcentage des fermes ainsi

1. McWilliams, *Ill fares...*, cit., 17.
2. *Ibid.*, 20-21.
3. *Ibid.*, 183.
4. *Ibid.*, 183-184.
5. Van Sickle (John Valentin), *Planning for the South*, 1943, 119.

saisies fut de 27 p. 1.000 dans certains États du Sud et du Centre et le pourcentage moyen national atteignit 15 p. 1.000. « Dans certaines régions à sol pauvre, un véritable bouleversement de la propriété privée de la terre se produit aux époques où les fermiers ont d'extrêmes difficultés à payer leurs taxes. » Carey McWilliams écrit, en 1942, qu'environ 35 % des terres arables de l'État de North Dakota seront bientôt possédées par l'État à la suite de saisies par le fisc [1].

Autre raison : les saisies de fermiers trop fortement endettés pour pouvoir se libérer des dettes hypothécaires contractées durant les années de dépression. En 1938, les Compagnies d'assurances possédaient environ 125.000 fermes d'une superficie totale d'environ 28 millions d'acres (11.322.000 hectares) représentant une valeur de plus de 700 millions de dollars, principalement comme suite à des saisies. A elle seule, la *Metropolitan Life Insurance Company* possédait 7.300 fermes [2]. Dans le seul État de Iowa, les *corporations* (sociétés capitalistes) possédaient, en 1939, 11,9 % de toutes les terres cultivables de l'État. Dans l'État de Montana, elles en possédaient, en 1937, 15,6 % [3]. Beaucoup des fermes ainsi saisies n'ont pas été rendues à leurs anciens propriétaires [4]. Steinbeck, dans ses *Raisins de la Colère*, a raconté le drame des petits fermiers d'Oklahoma, d'abord dépossédés par les banques des terres qu'ils avaient dû hypothéquer et réduits à la condition de métayers, puis chassés purement et simplement du sol quand les banques jugèrent plus profitable de fusionner les petites exploitations en grandes unités mécanisées. Le plus souvent, en effet, les banques ou compagnies d'assurances, et même les agents du fisc dans certains États, ont loué les terres saisies, après les avoir converties en grandes unités, à des exploitants opérant sur une large échelle, avec machines et main-d'œuvre salariée. Une profession nouvelle s'est ainsi créée : celle d'administrateurs (*managers*) de fermes [5].

Le recensement de 1945 révèle que quelque 47.000 fermes (moins de 1 % du total national), produisant 5,7 % du total des denrées agricoles américaines et occupant près de 10 % de l'ensemble des

1. *Farm Tenure Improvement in the U. S., U. S. Department of Agriculture*, décembre 1945, 109-110 ; — McWilliams, *Ill fares...*, cit., 69.
2. Rochester, *op. cit.*, 110 (source : *Agricultural Situation*, mars 1939, 14 ; — *Secretary of Agriculture, Annual Report*, 1938, 70).
3. *Farm Tenure...*, cit., 74.
4. Rochester, *op. cit.*, 112.
5. McWilliams, *Ill fares...*, cit., 303-305.

terres cultivables, étaient gérées par des *managers*. Si l'on considère les plus grosses fermes (celles produisant plus de 40.000 dollars de denrées), on constate que 21 % d'entre elles étaient gérées par des *managers* [1]. Un certain nombre de sociétés d'administration de fermes se sont ainsi constituées. La *Farmers National Company* d'Omaha administre 700 fermes, d'une superficie totale de plus de 250.000 acres (101.175 hectares). Une autre, le *Doane Agricultural Service of St. Louis*, administre 200.000 acres (80.940 hectares) de terres [2].

La politique de soutien des prix agricoles instaurée depuis 1933 par le gouvernement américain, et qui a eu surtout pour résultat d'enrichir les gros fermiers, a accentué la tendance à la concentration de la propriété agraire. Entre autres, le système de réduction des surfaces emblavées a joué en faveur des gros exploitants. L'interdiction de cultiver une partie de leur lopin a amputé cruellement le revenu, déjà minime, des fermiers les plus déshérités, sans que cette perte fût suffisamment dédommagée par leur mince quote-part des subventions gouvernementales compensatrices. Au contraire les gros ont empoché la majeure partie de ces subventions et ils ont pu, en perfectionnant leurs méthodes de culture, compenser largement le manque à gagner résultant de la réduction des surfaces [3].

Mais la concentration de la propriété foncière a été stimulée surtout par le développement foudroyant de la mécanisation. Celle-ci n'a pris son essor qu'à une date relativement récente. La révolution industrielle, dans l'industrie, a eu pour base la machine à vapeur. Cette dernière ne pouvait être appliquée à l'agriculture. Mais le moteur à combustion interne a ouvert la voie à la mécanisation des opérations agricoles. Si la révolution industrielle a atteint la campagne à une date tardive, elle s'y est déroulée avec une impétuosité qui a compensé son retard. En 1920, il n'y avait pas 250.000 tracteurs dans les fermes américaines. Mais, en 1930, il y en avait 920.021, et en 1940 : 1.567.430 [4]. La mécanisation a pris son plein essor à partir de 1938. La deuxième guerre mondiale lui a donné un nouveau coup de fouet. En 1948,

1. *U. S. Census of Agriculture*, 1945, *Special Report*, *Farms and Farm Characteristics by color and tenure of operator*, 1, 225.
2. McWilliams, *Ill fares...*, cit., 304.
3. *New York Times*, 15 janvier 1950.
4. McWilliams, *Ill fares...*, cit., 308; — Charles (C.), « The Crisis in American Agriculture », *Fourth International*, juin 1942, 179.

il a été mis en service 200.000 tracteurs et 400.000 « combines » de plus qu'il n'en existait en 1947 [1]. En 1949, il a été vendu presque cinq fois autant de machines agricoles que dix ans plus tôt [2]. Or la machine n'est rentable que si l'exploitation est effectuée sur une échelle suffisamment large. Les petits producteurs qui ne peuvent l'acquérir succombent sous la concurrence des fermes mécanisées. Ils ne peuvent réduire leurs coûts de production, mais doivent vendre leurs produits à des prix toujours plus bas [3]. Dans son livre sur l'agriculture américaine, René Dumont note que la « combine » n'est réellement économique que si elle effectue la récolte de quatre ou cinq exploitations familiales et il ajoute : « La combine pousse irrésistiblement à l'agrandissement des exploitations américaines [4]. »

En Oklahoma. l'introduction massive du tracteur a accéléré la concentration. Là où quatre familles cultivaient le sol, deux seulement, parfois même une seule, sont restées. Près de 5.000 familles de fermiers ont été éliminées annuellement dans cet État entre 1935 et 1940. En Texas, le tracteur a éliminé, depuis 1935, 10.000 familles de métayers par an. En quelques années, de 1926 à 1933, la « combine » élimina 150.000 travailleurs dans le Kansas. Le cueilleur mécanique de maïs remplace 5 à 6 cueilleurs à la main [5]. Dans le seul État de Iowa, l'introduction de cette machine en 1937 a fait perdre leur travail à près de 20.000 travailleurs agricoles [6].

Et nous ne sommes encore qu'au début de cette évolution. Nous n'avons pas encore vu le pire. Le grand Bill Haywood prédisait, dès 1911 : « Nous devons avoir des fermes toujours plus larges, où le travail peut être spécialisé et où toutes les machines modernes et les méthodes scientifiques peuvent être mises en œuvre. Cela signifie que très bientôt seulement de grands capitalistes pourront tirer des profits de l'agriculture [7]. »

(*A suivre*). Daniel GUÉRIN.

1. *New York Times*, 11 avril 1948.
2. *Ibid.*, 2 juillet 1950.
3. *Farm Tenure...*, cit., 69.
4. Dumont, *Les Leçons...*, cit., 212.
5. McWilliams, *Ill fares...*, cit., 102-103, 196-197, 202, 220, 323.
6. *Ibid.*, 323; — Lynch (David), *The Concentration of Economic Power*, 1946, 291.
7. Haywood (William D.) et Bohn (Frank), *Industrial Socialism*, 911, 20.

Étiemble.

SUR LE COMMENTAIRE AU COMMENTAIRE D'HABACUC

On n'est pas de bois; on a des yeux pour lire, des oreilles pour écouter. En ces semaines où bat son plein la foire aux vanités, à moins de se boucher les orifices du visage, comment éviter de subir la publicité et les « avez-vous lu? », « mais lisez donc Un Tel ». Les affaires d'Indochine aidant, si l'on peut dire, comment éviter le premier livre de M. Jean Hougron : *Tu récolteras la tempête?* J'avais lu, dans *Les Nouvelles Littéraires*, une prétendue nouvelle de ce monsieur, sur un règlement de compte entre jaunes et blancs. Médiocre par la structure, inquiétante par l'intention, et d'une langue si vulgaire que mon opinion était faite. Tant de louanges qu'on lui décernait pourtant ici ou là, m'accablèrent : convaincu de mon erreur, je me lançai dans le gros livre. A la fin, je retrouvai les pages qu'on avait proposées comme formant une nouvelle. Mais j'avais dû lire l'ouvrage. Eh bien, non, je ne m'étais pas trompé : les arrière-pensées de ce livre me gênent, la structure en reste nulle; inexistants, les caractères; quant à la langue : amorphe, et d'une vulgarité de part en part bien soutenue. 577 pages qui ne m'ont rien appris, ni sur l'Indochine, ni sur quoi que ce soit. Je sais seulement, et l'on avouera que c'est peu, que M. Jean Hougron n'a rien manifesté jusqu'ici de ce qui peut-être un jour fera de lui un écrivain. Comme on lui préfère le *Barrage contre le Pacifique*, de Marguerite Duras! Non pas que ce récit m'ait rien appris sur l'Indochine; mais quel plaisir d'y mesurer les progrès d'un jeune écrivain dont c'est le troisième essai, et de combien supérieur aux précédents. Agencement de l'intrigue, force des caractères, vigueur et correction de la langue, tout y gagne. Et puis, à la différence du monstre de M. Hougron, c'est en vain qu'on chercherait chez Marguerite Duras, si généreuse et cruelle, si tendre au plus aigu de l'ironie, de quoi justifier la féroce, dégradante et stupide politique à quoi nous devrons bientôt, en Indochine, la catastrophe que nos ministres savent qu'ils y préparent.



Mais non, décidément, je ne me laisserai pas séduire à oublier que les livres pour moi ces temps-ci qui ont eu le plus de poids, ce furent les deux plaquettes de M. Dupont-Sommer : *Observations sur le commentaire d'Habacuc découvert près de la Mer Morte*, et *Aperçus préliminaires sur les manuscrits de la Mer Morte.* Les *Observations* donnent le texte de la communication que ce professeur en Sorbonne et directeur d'Études à l'École des Hautes Études fut invité à lire, le 26 mai 1950, devant l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres; les *Aperçus* développent les *Observations*, les précisent et les appuient de tous les textes décisifs. Les gens pressés pourront lire l'essentiel dans les *Observations*, les autres voudront lire et relire les *Aperçus* [1]. Mais tous chemineront en bonne compagnie, celle d'un savant dont la prudence, qui toujours est audace, confère à ces traités une force si redoutable que je ne m'étonne guère de la discrétion avec laquelle on les accueille.

Dussent les belles âmes et les grands cœurs une fois de plus me qualifier d'Homais, j'avouerai sans honte qu'une fois de plus je me réjouis de voir une fois de plus la vérité aux prises avec la Vérité; pour la confusion, bien entendu, de la lettre majuscule.

On connaît vaguement les faits : *Le Figaro* les relata, *Le Monde* aussi. Mais avec quel embarras! Et quels tendancieux commentaires! Voici : au printemps de 1947, un Bédouin de la tribu des Taâmiré, qui courait après quelque brebis perdue, trouva mieux, beaucoup mieux; à une petite lieue au nord d'une source connue sous le nom d'Aïn-Feshka, une grotte, dans cette grotte des jarres, et dans ces jarres des rouleaux de cuir. Le pauvre diable se dit qu'il en aura bien quelques livres, de ces débris. Un antiquaire musulman, qui les voit, les refuse. Le métropolite syriaque du couvent de Saint-Marc a vent de ces tractations, achète quatre des rouleaux. Mais la guerre survient, qui arrête les affaires. Le 25 novembre 1947, un professeur à l'Université hébraïque, M. Sukénik, apprend à son tour l'existence de rouleaux trouvés au désert; dès le 29, il en achète quelques-uns. Le même jour, l'ONU coupe en deux la Palestine. M. Sukénik apprend alors que le couvent Saint-Marc posséderait lui aussi des rouleaux analogues. Il s'informe.

1. L'un et l'autre essai, chez Adrien Maisonneuve.

Pieusement, le métropolite raconte qu'il les tient de quelque couvent syriaque. M. Sukénik n'est point dupe et s'efforce de négocier l'achat d'autres rouleaux qu'un ami lui communique et sur lesquels il peut déchiffrer un fragment d'Isaïe. Puis, silence.

Entre temps, d'un autre non moins pieux mensonge, le Père Boutros allèchait l'École Américaine de Jérusalem, en lui offrant divers rouleaux qu'il prétendait avoir découverts au cours d'un inventaire plus poussé de son couvent. On le réduisit à confesser sa fraude, et voici pourquoi les précieux manuscrits sont désormais propriété américaine. En 1950 les orientalistes yanquis ont publié *The Dead Sea Scrolls of Saint Mark monastery, Vol. I. The Isaiah Manuscript And The Habakkuk Commentary* [1], c'est-à-dire le livre d'Isaïe et le commentaire au Livre d'Habacuc. De son côté, le professeur Sukénik publiait en néo-hébreu deux rapports préliminaires sur ceux des manuscrits qu'il avait pu acquérir : *Megillôt Genouzôt*, etc... [2] où se trouvent les *Psaumes d'action de grâces* de la Nouvelle Alliance, *La Guerre des Fils de Lumière contre les Fils de Ténèbres*, un second manuscrit enfin du prophète Isaïe.

M. Dupont-Sommer a pu étudier ces deux publications; il nous promet pour bientôt des compléments et des textes nouveaux. D'ores et déjà, on peut considérer ces deux ouvrages comme les plus importants qui aient jamais paru en langue française sur les origines du christianisme. A supposer que des intérêts plus importants que ceux de la vérité (ceux de la Vérité par exemple) détruisent, s'ils le jugent opportun, les autres documents que trouva le Bédouin, nous en savons assez maintenant pour comprendre, sinon pour approuver, les raisons qu'aura la Vérité de détruire la vérité. Celle qui n'a pas hésité à jeter aux flammes toute la culture écrite précolombienne, comment balancerait-elle à supprimer des documents qui la contraignent à mentir dès qu'il s'agit pour elle ou de les dater ou de les interpréter?

Immédiatement et sans délai, le R.P. de Vaux, qui ne pèche point par ignorance, annonce aux lecteurs de *La Revue Biblique* que nul de ces manuscrits « n'est postérieur au début du Ier siècle avant Jésus-Christ ». Quant à l'auteur de l'article publié dans *Le Monde*, le 20 juin 1950, sur les manuscrits de la Mer Morte, il s'empresse de conclure, un peu trop vite, que « l'extraordinaire

1. American School of Oriental Research, Newhaven, 1950.
2. Jérusalem, Fondation Bialik, 1950.

révélation de la caverne d'Aïn-Feshka, c'est qu'elle apporte la démonstration de la solidité de la tradition biblique canonique ». Bien mieux, il croit pouvoir pousser la piété jusqu'à insinuer qu'on n'aura jamais été « si près de l'édition *originale* d'un ouvrage canonique ». Certitude à ce point émouvante que le benoît commentateur en éprouve comme « un vertige ».

Avec courtoisie, mais sans faiblesse, M. Dupont-Sommer explique à ce glossateur que ce sont là nouvelles à la rigueur « sensationnelles », mais qui ne donnent le « vertige » qu'à ceux qui n'aiment pas, ou pas assez la vérité. (On sait que certains insectes, afin d'échapper à la peur, entrent en catalepsie.)

Si les documents de la Mer Morte ont pour nous tant de prix, non, ce n'est point parce qu'ils nous révèlent un très vieux manuscrit d'Isaïe, de beaucoup antérieur au texte massorétique; c'est parce qu'ils nous apportent un commentaire jusqu'alors inconnu d'Habacuc, et quel commentaire! Les catholiques ne lisent guère la Bible; nombreux à ma connaissance ceux qui ne savent même pas qu'Habacuc est un des douze petits prophètes; qu'en trente-cinq brèves sections il a conté cette invasion chaldéenne qui se situe vers le VIe avant notre ère. Section par section, le commentaire accompagne le texte traditionnel : « L'explication de ceci c'est que... »; et voici d'un coup rénovée notre connaissance du milieu juif à l'époque justement du commentaire. Oui, mais quelle époque? La réponse est au commentaire, 11, 15 : « Malheur à celui qui fait boire son prochain, répandant sa fureur et aussi des boissons enivrantes, pour que Dieu regarde leurs fêtes! » Sur quoi l'exégète : « L'explication de ceci concerne le prêtre impie qui a persécuté le Maître de Justice afin de l'engloutir dans l'emportement de sa fureur. Tu as osé le dévêtir; mais au moment de la fête chômée du Jour des Expiations, il leur est apparu tout resplendissant pour les engloutir et pour qu'ils trébuchassent au Jour du Jeûne, qui est pour eux un sabbat chômé. » D'où il résulte que ce texte est nécessairement postérieur à la prise de Jérusalem par Pompée, catastrophe advenue le Yom Kippour de la 179e Olympiade (le Jour du Jeûne, en 63 avant Jésus-Christ). D'autres passages du commentaire ont permis à M. Dupont-Sommer d'en serrer de plus près la date. Il ne semble pas qu'aucun fait nouveau puisse jamais infirmer une démonstration dont la rigueur ne se laisse point séduire à la moindre facilité, et qui place le commentaire aux environs de 40-41 avant notre ère, juste avant la paix de Brin-

des. Le manuscrit ne pouvant avoir été rédigé, on l'admettra, avant les événements qu'il relate, il faut en inférer que la cachette d'Aïn-Feshka fut constituée après 41, ce qui réduit à rien le pieux mensonge du R.P. de Vaux, selon qui aucun des manuscrits n'est postérieur au début du Ier siècle avant Jésus-Christ.

Or l'affaire est d'importance. Si la secte qui rédigea le commentaire d'Habacuc disparaît de Palestine au début du Ier siècle avant l'ère chrétienne, « il est clair que les trouvailles de la Mer Morte n'intéressent que médiocrement l'histoire du Judaïsme au Ier siècle avant J.-C., comme celles des origines chrétiennes. Si au contraire il est démontré, par des critères internes de caractère historique, que tel des écrits fut rédigé seulement vers 41 avant J.-C., il s'ouvre à nous une tout autre perspective : les tessons romains trouvés dans la grotte, loin d'indiquer, comme l'explique le R.P. de Vaux, que celle-ci fut violée au Ier siècle de notre ère, attestent tout simplement que les livres y furent transportés seulement à cette époque. Et, dès lors, il est tout indiqué de penser aux circonstances de la grande Guerre Juive, vers 66-70 de notre ère, période entre toutes tragique pour les Juifs de Palestine : c'est à ce moment-là que durent se produire la fuite et la dispersion de la secte juive » dont un sectateur zélé rédigea le précieux (et bientôt je l'espère : célèbre) commentaire au prophète Habacuc.

* * *

Cette secte, qu'en savons-nous? Fondée par un Maître de Justice, qu'on nomme deux fois *Behîr El*, c'est-à-dire l'Élu de Dieu, un prophète qui rassembla des disciples fort nombreux, ceux de la Nouvelle Alliance (*habberît hahadâshâ*). Ils se distinguaient par leur simplicité de cœur et la pauvreté de leur vie. Le Maître de Justice fut persécuté par « le Prêtre impie », qui exerça « des vengeances sur son corps de chair ». Il s'agissait, selon toute vraisemblance, d'un être divin qui s'incarna « pour vivre et mourir en homme ». Le Prêtre impie, c'est le Grand Prêtre Aristobule II, fils d'Alexandre Jannée et d'Alexandra. Successeur de sa mère, qu'il remplaça en 67, Pompée l'arrêta dès la ville conquise, en 63. Aristobule s'évada de Rome, revint en Palestine, fut repris, et mourut en 49, empoisonné par les partisans de Pompée. Ce qu'à sa façon allégorique dit assez bien le commentaire d'Habacuc : il sait que le Prêtre impie fut châtié « du péché commis contre le

Maître de Justice et ses partisans », et plus tard « humilié par des coups jusqu'à extermination, dans les amertumes d'âme », à cause du même crime. Aristobule II n'ayant exercé les fonctions de Grand Prêtre que trois ans et demi, on peut dater à quarante mois près l'exécution du Maître de Justice : entre 67 et 63 avant Jésus-Christ.

Celui qui, vers 41, rédige le commentaire d'Habacuc, paisiblement attend la fin des temps; le jour où, « par le moyen de son Élu, Dieu rendra le jugement de toutes les nations ». Après le premier châtiment exercé par le Maître de Justice en personne, à titre de représailles — le sac de Jérusalem — viendra le second trait de sa juste vengeance, et la nouvelle apparition (le commentateur emploie le verbe *hôphîa*, « il a resplendi », que l'Ancien Testament plusieurs fois utilise pour annoncer Jahvé). Au jour du Jugement, ce sera pis et mieux qu'au jour du Grand Pardon, au Yom Kippour de —63. Cette fois, ceux-là seuls échapperont à l'anéantissement qui, ayant eu foi au Maître de Justice, se sont engagés dans la Nouvelle Alliance : *extra ecclesiam*, déjà, *nulla salus.*

Or la grotte d'Aïn-Feshka nous a livré la *Règle* de cette église, que M. Dupont-Sommer a traduite et commentée, en juillet-septembre 1950, dans la *Revue d'Histoire des Religions*. Sinon la règle entière, du moins tous les fragments qui en sont aujourd'hui publiés. Les orientalistes yanquis doivent bientôt nous en donner le texte entier, qui formera le tome II des *Dead Sea Scrolls*. Sans attendre jusque-là, nous pouvons nous former une image approchée de cette communauté. S'ils ne constituaient pas toujours des couvents les membres de la Nouvelle Alliance assurément formaient quelques convents, des sociétés analogues aux thiases des mystères, aux fraternités néo-pythagoriciennes (à ce que sont aujourd'hui certaines confréries musulmanes). Les membres du Parti du Dieu sont des spirituels qui haïssent la chair, des « Fils de Lumière » qui pratiquent la modestie, l'humilité, l'obéissance, la piété, mais qui, pour ce faire, et pour retrouver la tradition de Sadoq, le vrai Prêtre, ont dû se séparer du reste des Juifs, des « gens pervers ». Après un noviciat, on prête serment sur son âme, et l'on entre au Parti de la Nouvelle Alliance. Ce parti, s'il compte plus d'un prêtre, accepte aussi des laïcs, bien plus nombreux. C'est à la Nouvelle Alliance, on le sait enfin grâce aux rouleaux de la Mer Morte, qu'appartenait celui qui rédigea cet *Écrit de Damas*

qu'on découvrit au Caire en 1896 et qui, jusqu'à ces derniers mois, embarrassait les plus savants. Sa teneur confirme et le commentaire d'Habacuc et la *Règle* de la Nouvelle Alliance. Recoupement grâce auquel on peut aujourd'hui affirmer que, née en Judée, la secte dut se réfugier à Damas vers 65-63, à la suite des persécutions que lui infligea le Prêtre impie Aristobule II, celui qui supplicia le Maître de Justice. Vers 37 avant Jésus-Christ, sous Hérode le Grand, les sectateurs de la Nouvelle Alliance revinrent en leur patrie et s'y réorganisèrent. La Nouvelle Alliance est à la fois une église et un ordre, une église militante et militaire, avec son code, son règlement de combat, son ordre de bataille, le tout fort précis. La cellule de base compte dix membres, mais les « camps » s'organisent en cinquantaines, centaines et milliers.

Mais alors, les Esséniens? Eh bien! oui, les Esséniens dont (après Josèphe et Philon le Juif) Renan, Isidore Lévy et, paraît-il, de très nombreux savants étudièrent la religion, les Esséniens ont avec la Nouvelle Alliance les liens les plus étroits : le serment de la Nouvelle Alliance est « substantiellement — et parfois même quasi textuellement — identique au serment des Esséniens »; la doctrine est la même; identiques, l'organisation matérielle de la société, celle des tribunaux. La cène, le repas en commun, est « l'acte liturgique le plus important de la secte ». Une seule différence : autant ils étaient belliqueux, les vaillants Fils de Lumière, autant les Esséniens honorent les vertus de la paix. Mais quoi d'étonnant si la Nouvelle Alliance à ses débuts soutint Judas, Jonathan et Simon? Quoi d'étonnant si, plus tard, lorsque avec Hyrcan et Aristobule Ier la guerre devint de conquête, les pieux disciples protestèrent et firent opposition? Puisque le sacerdoce a trahi l'Alliance, on se rallie alors au Maître de Justice. Le Prophète exerça un long magistère, jusqu'au jour de son supplice, qui survint, je l'ai dit, sous Aristobule II. Après l'exil de Damas, les sectateurs qui revinrent en Judée se soumirent aux Romains, « car c'est toujours par la volonté de Dieu que le pouvoir échoit à un homme ». De militaire, la Nouvelle Alliance était devenue pacifiste. Elle avait inventé le « rendez à César ».

On sait enfin par le commentaire d'Habacuc et l'écrit de Damas que ce Maître de Justice, qui fut mis à mort entre 67 et 63, était au sens propre un Messie, un Oint, un Christ. Autour de lui, en son honneur, se développa et se perfectionna une théologie strictement trinitaire : un Dieu, un Esprit-Saint, un Oint de Dieu, qui est à la

fois le Rédempteur des hommes et le Juge des Nations. « C'est du sein de cette effervescence religieuse que sortit le christianisme, la *Nouvelle Alliance* chrétienne. Il n'y a guère dans l'histoire de commencements absolus. Le christianisme ne fait pas exception à la règle. » Renan avait raison qui pressentait que les Esséniens annonçaient la fable catholique. Il n'osait pas et ne pouvait alors parler de « commerce direct ». Désormais, grâce à la trouvaille d'un berger, plus importante encore que celle de Pelliot quand il pénétra dans la grotte de Touen Houang, nous *savons* que le Messie de Galilée n'a rien apporté, absolument rien, qui ne fût depuis longtemps familier aux croyants de la Nouvelle Alliance. Le premier Christ, celui qui périt sous Aristobule II, le second Christ n'a fait que le copier : « comme celui-ci il prêcha la pénitence, la pauvreté, l'humilité, l'amour du prochain, la chasteté... Comme lui, il fut l'Élu et le Messie de Dieu, le Messie rédempteur du monde. Comme lui, il fut en butte à l'hostilité des prêtres du parti des Sadducéens. Comme lui, il fut condamné et supplicié. Comme lui, il monta au ciel, près de Dieu. Comme lui, il exerça le jugement sur Jérusalem, qui, pour l'avoir mis à mort, fut prise et détruite par les Romains. Comme lui, à la fin des temps, il sera le souverain juge. Comme lui, il fonda une Église ». Dans l'Église chrétienne, tout comme dans l'Église essénienne, « le rite essentiel, c'est la cène, dont les prêtres sont les ministres; de part et d'autre, à la tête de chaque communauté, il y a l'inspecteur, l'*évêque*. Et l'idéal de l'une et l'autre Église, c'est essentiellement l'unité, la communion dans la charité, — allant même jusqu'à la communauté des biens ».



En vérité je vous le dis, les deux savantes brochures de M. Dupont-Sommer n'acquerront pas sans votre effort l'audience que si libéralement on accorde aux démarquages de M. Daniel-Rops, le dernier historien officieux du christianisme. Et pourtant, quel plus évident service a-t-on jamais rendu à la cause chrétienne? Qu'il ait vécu ou non, le rabbi galiléen, qu'on dit qui mourut sous Ponce-Pilate, le voici fermement désormais installé dans l'Histoire. M. Guignebert, dans son *Jésus*, ne pouvait pas donner de preuve positive qui nous démontrât que Jésus ait existé. M. Dupont-Sommer, lui, estime que l'apparition de la foi en Jésus « ne peut

guère s'expliquer sans l'action réelle, historique, d'un nouveau prophète, d'un nouveau Messie ». J'incline vers son hypothèse. Ce fut, comme tant d'autres, le rabbi, un de ces *fous de Dieu* que j'ai connus en Orient (« je ne suis pas un *fou de Dieu* », me disait un jour l'un d'eux, « je suis un *amant de Dieu* »). Mais ce fou, cet amant de Dieu, eut la sagesse de copier les idées, les valeurs morales, la théologie, la discipline de son prédécesseur, le premier Christ de notre histoire. Parce qu'il avait eu l'habileté de reprendre à son compte l'essentiel de ce qui durant un siècle avait animé, consolé, enchanté son pauvre peuple, il eut la chance de prêcher des convertis. Quelques hasards historiques assurèrent un peu plus tard sa victoire sur Mithra.

ÉTIEMBLE.

Vitia Hessel

ROMANS AMÉRICAINS EN FRANCE

Depuis le temps qu'on parle, en Europe, de la fin prochaine du roman, les romanciers américains continuent — depuis la guerre, comme entre les deux, comme au XIXe siècle — à découvrir l'Amérique. Les rapports des hommes entre eux, leurs démêlés plus ou moins tragiques avec une société qu'ils ne revendiquent pas comme leur œuvre, et dont ils ne répondent jamais — terrain fertile en récits édifiants ou amers, longs ou brefs, à mettre entre toutes les mains. Chacun des héros est un enfant du siècle, un produit de la région, de la ville, du groupe. L'intellectuel de James Farrell, l'idéaliste de Dos Passos ou de Hershey, l'adolescent de Truman Capote, le combattant d'Irwin Shaw ou de Maler, le petit employé de Marquand, la petite bourgeoise de Shirley Jackson — pour ne citer que les plus récents de ces types de l'après-guerre — nous content leurs luttes, leurs déceptions, leur égarement dans un monde hostile. Mais si ce qui leur arrive n'est jamais de leur faute — car ce sont tous des hommes de bonne volonté — la société qui leur pose des problèmes apparemment insolubles n'est pas, pour autant, remise en question. Elle préexiste, façonne et rejette tour à tour ces volontés torturées et fugaces; elle est, plus profondément que les acteurs interchangeables, le héros nécessaire et immuable du roman.

Ainsi le réalisme des vieux maîtres, Hemingway, Faulkner et Dos Passos, — simple prétexte, trame sur laquelle s'inscrivait une vision personnelle, doctrinale ou fataliste, mais toujours poétique — est devenu un cadre rigide, dont rien, dans l'ouvrage, ne distrait plus le lecteur. Le drame est devenu scénario. Tout ceci, qui est bien connu, a été expliqué abondamment : influence du cinéma, exigences stérilisantes de la vente, pauvreté de la langue, etc...

Plus dangereuse que tout cela, sans doute, est la complicité d'un public qui veut des œuvres à la mesure de ses expériences individuelles — assez meurtri pour vouloir ressasser ses épreuves, pas encore désespéré au point de réclamer l'évasion. Ce réalisme primaire, le roman américain ne le dépassera sans doute pas, tant qu'un public assez large n'éprouvera pas le besoin, lui, de dépasser un libéralisme craintif, une bonne volonté diffuse, équivoque. Ces hommes, ces femmes pris dans un dilemme dont ils ne veulent pas connaître les causes, ni admettre le caractère insoluble, peuvent donc se contenter fort longtemps d'une littérature descriptive. Rêve ou cauchemar, peu importe : l'histoire qu'on leur raconte les arrache d'autant mieux à leur ennui, à leur malaise, qu'elle les reflète plus fidèlement. Citadin écrasé par la foule des subways, provincial écrasé par les mesquineries et les préjugés, jeune ambitieux écrasé par la concurrence, intellectuel écrasé par le silence, femme écrasée par le quotidien sans espoir — on pourrait continuer longtemps — tous ces Joe et ces Jane sans visage se retrouvent et se reconnaissent, lecteurs ou héros, dans un torrent de confidences.

Anonymat de l'auteur, comme de ses personnages, respect d'une technique toute-puissante — qui s'affirme dans les « magazines » à grand tirage pour bonnes jeunes filles comme dans les nouvelles des revues prétendues d'avant-garde —, prudence, enfin de l'esprit critique qui ne dépasse pas, en général, la mise en question partielle : autant de caractères nécessaires à cette littérature minutieuse, à deux dimensions.

« Primitif » dans son objet et dans ses procédés, le roman américain n'a pas encore découvert ses lois de perspective propres, et refuse de creuser derrière l'homme le fossé de l'absurde.

Toujours déterminés, compréhensibles et finalement sans épaisseur, les personnages du roman américain se présentent à nous, de face ou de profil, chargés des attributs de leur situation particulière — gangster ou avocat, politicien ou lynché, amazone ou garce — et rappellent les figures symboliques et privées de regard des fresques, des vitraux du moyen âge, enchâssées elles aussi, dans un système céleste ou infernal qui les dépasse.

La Renaissance, dans un monde comme celui-là, est-elle concevable sans révolution? Le fait que la révolution n'ait jamais été tentée, qu'elle n'existe à aucun titre — fût-il celui de l'échec ou du rêve lointain — dans la conscience de l'écrivain, marque

profondément l'art américain d'aujourd'hui [1] : infantile, minutieux, didactique, il s'arrête toujours à temps au bord de l'irréparable, de l'irréductible. Cette littérature brutale souvent à l'extrême n'est presque jamais désespérée ou toxique.

***

Que ces romanciers-anthropologues, penchés sur leur tribu inépuisable en totems et tabous, fascinent ceux-là mêmes qu'ils ont pris pour modèles, et dont ils justifient les échecs — passe encore. Mais qu'ils aient récemment trouvé en Europe un public grandissant, voilà qui étonne même les Américains.

Certes, un médiocre roman américain a, sur son équivalent d'Europe, l'avantage d'une certaine modestie, d'un sujet abordé franchement, l'élégance de procédés qui ont fait leurs preuves, l'économie d'un dialogue elliptique, évocateur. Bref, comme en toute chose, la production américaine est si parfaite qu'on y distingue mal le quelconque de l'exceptionnel — et les intellectuels de là-bas en témoignent, qui condamnent en bloc les œuvres de leurs contemporains, de peur sans doute de pécher par indulgence... Pourtant, ces qualités techniques ne suffiraient pas, si les conflits et les impasses de ces existences lointaines n'offraient aux angoisses européennes un dérivatif imprévu, car l'Européen — chez qui la conscience de l'échec est autrement profonde, et souvent mieux camouflée, qui refuse la revendication pour s'adonner à la culpabilité, qui croit souhaiter la révolution et qui sait l'avoir, à plusieurs reprises, escamotée — jette sur les témoignages de l'autre monde un regard critique, mais charmé. Dédaignant de s'en prendre à la société et à ses semblables de la faute qu'il reconnaît et entretient comme sienne, il lui plaît de découvrir cette société sans péché originel, cette force aveugle aux lois stables où l'homme innocent cherche encore son salut individuel. Qu'importe s'il ne le trouve pas? Pessimiste aux yeux des Américains, leur littéra-

1. L'exemple de Dos Passos est, à cet égard, probant. Seul romancier politiquement « orienté » de l'entre-deux-guerres, il fut aussi le seul à créer une forme d'écriture révolutionnaire admirablement adaptée à sa vision. Son dernier roman, *The Grand Design* (1948), se présente comme une rentrée dans les rangs du conformisme, et reprend les clichés les plus pâles de la formule « best-seller » comme les poncifs les plus plats de la presse anti- « rouge ».

ture perd, en traversant l'Atlantique, de son venin et de sa vérité, et devient ici littérature d'évasion.

Ainsi un public qui avait trouvé chez Kafka les symboles de ses égarements collectifs et privés cherche aujourd'hui dans les récits clairs et sans double fond de la misère américaine — explicable, particulière et presque rassurante — un divertissement de tout repos. L'Européen qui continue, vieille habitude, vice innocent, à poser les problèmes à l'échelle du monde, pour être plus sûr de n'en résoudre aucun, s'amuse de ces tragédies découpées, où rien, jamais, n'est totalement remis en question. Car l'auteur américain laisse soigneusement ouverte une dernière porte sur l'espoir. Un espoir aussi simple, du reste, que le mal à guérir. Ces rapports impitoyables entre les hommes pourraient se transformer, ces incompréhensions disparaître, ces haines, ces cruautés s'effacer. Ce n'est pas à la nature humaine qu'il en a — car tout se soigne : c'est à l'indigène du XXe siècle, groupe U. S. A. Explorateur, reporter, chasseur d'anecdotes, il ne met en cause ni l'universelle impasse de son temps, ni l'actuelle absurdité du monde. C'est un régionaliste, un historien — et son réquisitoire reste à fleur de temps et d'espace : parfois corrosif, jamais explosif.

Vitia Hessel.

A. D. B. Sylvester.

PAUL KLEE. LA PÉRIODE DE BERNE

à K. W.

Les tableaux que Paul Klee a produits entre son retour d'Allemagne à Berne en 1933 et sa mort en 1940 sont considérés par beaucoup de ses admirateurs comme tout au plus décoratifs, en regard de son œuvre antérieure [1]. On comprend aisément pourquoi. La plupart d'entre eux se composent de signes linéaires gras. qui ont l'aspect d'idéogrammes, dispersés au hasard — du moins en apparence — sur une surface de couleur vive : cette agglomération de signes n'a pas de commencement ni de fin — puisqu'il semble qu'elle pourrait continuer au-delà des limites de la toile ou du papier —, ni d'axe, ni de foyer sur lequel l'œil puisse faire halte afin de voir le tableau comme un tout ordonné autour de ce point. En somme, un tel tableau pourrait être le fragment arbitrairement isolé d'un motif ornemental.

Considérons toutefois ce qu'il peut advenir de ce tableau lorsque le spectateur l'examine plus attentivement. En présence d'un dédale incohérent ou, dans certains cas, d'une danse vertigineuse de couleurs qui éblouit comme le tournoiement des balles et des mils du jongleur. le spectateur tente de s'y retrouver en fixant son œil sur un foyer vers lequel s'orientent tous les signes. Il s'attend à des difficultés car il a eu quelque expérience des derniers tableaux cubistes analytiques dont il faut rechercher les foyers fugaces avant que l'image dans son ensemble, saisie par rapport à ce point. en devienne stable et lisible. Mais, tandis que dans le

1. P. ex., Douglas Cooper, *Paul Klee*, Harmondsworth, Middx., 1949 p. 14. « Vers la fin de sa vie, après qu'il eût quitté l'Allemagne et fut finalement rentré à Berne, en 1933, le registre de son art changea. Ses lignes devinrent plus lourdes et la taille de ses tableaux s'accrut; son style devint plus ample, plus sonore, mais aussi plus décoratif. » C'est tout ce que M. Cooper trouve à dire sur les sept dernières années de la carrière de son sujet.

cas des tableaux cubistes le foyer n'a pas manqué d'apparaître à la longue [1], ici, il s'aperçoit que, sur quelque signe que son œil essaye de se reposer, il ne sera jamais capable d'embrasser le tableau dans son ensemble. Et quand son œil veut saisir la partie du tableau qui le fuit, il est dérouté vers quelque autre signe et ramené au même jeu. Bientôt le spectateur s'aperçoit que ce mouvement de son œil de signe en signe l'attire imaginativement au sein du tableau. Il cède à cette attraction magnétique, pénètre le tableau par un certain point et commence à se mouvoir au dedans. C'est alors que le tableau commence à être lisible et articulé. Le regard rencontre un signe et s'arrête, puis il le longe et découvre que ce signe indique la direction à prendre et le prochain signe qu'il doit rencontrer. Il continue ainsi son chemin, revenant souvent à un signe par lequel il était déjà passé pour découvrir qu'il a à présent une autre signification que lorsque le regard s'en était approché auparavant, venant d'une direction différente. Ce qui l'oblige à circuler sans cesse dans le tableau, partant constamment dans de nouvelles directions, c'est que beaucoup des signes marginaux, bien qu'ils montrent un chemin pour sortir du tableau, suggérant ainsi que la structure continue au-delà de ses limites réelles, indiquent également une direction pour rentrer dans le tableau, différente de celle que l'on suivait en arrivant à eux.

Ce qu'on dit jusqu'ici pourrait aussi s'appliquer, plus ou moins, à certains dessins décoratifs — disons, les quatre grands panneaux sur des thèmes océaniques dessinés récemment par Matisse, qui montrent une ressemblance marquée, mais superficielle, avec beaucoup de tableaux de Klee datant de la période de Berne. Si, toutefois, les œuvres de Klee étaient des dessins décoratifs dans

1. En dépit de ce que dit Gertrude Stein, *Picasso*, New York, 1946, p. 11. « ...La composition n'était pas celle qui place un homme au centre entouré d'une foule d'autres hommes, mais une composition qui n'avait ni début ni fin, une composition dont un coin était aussi important qu'un autre coin, en fait la composition du cubisme. » Cette description n'est vraie qu'aussi longtemps qu'on considère le tableau cubiste de manière purement picturale : cela cesse d'être vrai lorsqu'on lit le tableau. Mais ce serait parfaitement vrai d'un tableau de Klee datant de la période de Berne. Il faut aussi noter que Siegfried Giedion, dans *Space, Time and Architecture* (Cambridge, Mass., 1941, p. 358), dit du tableau cubiste qu'il n'a pas de foyer, mais le contexte (« des lignes de perspective qui convergent vers un foyer unique ») rend évident que Giedion emploie ce terme comme synonyme de « point de fuite »; ce n'est pas dans ce sens que nous l'employons ici.

leur conception, on pourrait les voir simplement par parties séparées. En effet, les décorations et même des tableaux sans foyer — tels que des frises, certaines tapisseries gothiques et quelques-unes des peintures de Miró — peuvent être vus d'ordinaire comme la simple somme de toutes leurs parties, puisque l'absence de foyer empêche qu'ils se présentent au spectateur comme des ensembles ordonnés. Il n'en est pas ainsi d'un Klee, comme nous allons le voir, et la raison pour laquelle il n'en est pas ainsi constitue l'apport majeur de Klee à l'art de la composition.

Bien que les derniers Klees n'aient pas de foyer et ne soient pas enclos dans leur cadre, leur composition est néanmoins intégrée en ce sens que l'élimination d'une partie quelconque entraînerait un fonctionnement différent de l'ensemble. Et la nature de cette différence révèle le principe par lequel le tableau est unifié. Si, dans un de ces derniers Klees, on dissimule un signe à la vue, il en résulte qu'un des autres signes devient foyer pour le reste du tableau, et le mouvement combiné des signes est brisé. Il s'ensuit que l'unité du tableau réside non pas dans l'équilibre des *masses*, mais dans celui des *forces*[1]. Ce sont les combinaisons et les oppositions, les tensions et les relâchements entre les directions dans lesquelles les divers signes donnent l'illusion de se mouvoir, qui déterminent l'unité très délicate de l'ensemble. Or le mouvement et la direction des signes sont réglés de telle sorte que l'équilibre total peut être perçu à partir de n'importe quel point dans le tableau : le spectateur qui a pris position imaginativement en l'un de ces signes peut sentir converger vers lui ou s'éloigner de lui chacun des autres signes — autrement dit, il y a en va-et-vient du mouvement qui l'entoure. En d'autres termes, où qu'il se trouve, le spectateur devient le foyer. Et c'est sous ce mode qu'il saisit l'ensemble. Tout ceci implique que lorsque le spectateur explore un Klee il n'obtient pas seulement un gros plan d'une image qu'il a déjà vue dans son ensemble, pas plus qu'il ne la lit morceau par morceau : il voit comme une image articulée ce qui auparavant était un motif ornemental. Il s'ensuit que le spectateur, alors qu'il *peut* se projeter dans n'importe quel

1. C'est exactement ce que dit Klee lui-même : « Cet état (de stabilité morale) s'exprime dans l'accord simultané de formes, mouvement et contre-mouvement... Chaque énergie appelle un complément, de manière à réaliser un état qui repose en lui-même, et s'étend sur le jeu des forces. » (*Schöpferische Konfession*, *Tribüne der Kunst und Zeit*, publié par Kasimir Edschmid, Berlin 1920, XIII, p. 36).

tableau, *doit* se projeter dans un Klee de la période de Berne [1].

Tandis qu'il se meut entre les signes, le spectateur sent non pas qu'il est en train de voyager à la surface, mais qu'il est suspendu dans l'espace et que la structure du tableau est tridimensionnelle. Ceci en dépit du fait que le tableau ne comporte aucun des artifices — de perspective linéaire ou aérienne, de couleur plastique, de superposition de formes — employés normalement pour donner une illusion de profondeur ou d'espace. Certes, aucun espace n'est signifié tant que le spectateur fait face au tableau. Cependant, lorsqu'il se projette et se meut dans le tableau, les signes se situent à des profondeurs différentes, impliquant par là l'espace. Les moyens par lesquels cet effet a été produit sont nouveaux et remarquables. On peut les expliquer le mieux en examinant ces tableaux de Klee — datant de Berne et d'avant — qui peuvent être décrits comme des échiquiers polychromes dont les lignes seraient vacillantes au lieu d'être des droites. Puisque les lignes ne sont pas droites, les « carrés » ne sont pas rectilignes. Là où un côté d'un « carré » est plus court que le côté opposé, l'effet de perspective le fait apparaître plus éloigné en profondeur que le côté plus long, tandis que les deux autres côtés, qui sont naturellement convergents, semblent être en raccourci. Ainsi, chaque « carré » nous apparaît comme un plan oblique, et puisque ces plans s'inclinent en profondeur dans des directions différentes, ils engendrent l'illusion d'une surface gondolée, comme une façade ondulante. Tandis que dans ces tableaux la succession ininterrompue de « carrés » s'agence en une seule surface ondulante qui évoque la profondeur, dans un tableau qui se compose de signes sur un fond, la présence d'intervalles entre les signes les situe dans l'espace et la profondeur est évoquée précisément par les mêmes moyens. Les lignes qui composent les signes cessent d'être étendues à plat sur le

1. Dans quelle mesure cet impératif s'applique-t-il aux œuvres de Klee antérieures à 1933? Il ne s'applique qu'à quelques-unes. Dans aucune de celles datant de la période de Berne l'attraction magnétique qui entraîne le spectateur dans le tableau ne s'exerce plus fortement que dans ces dessins qui datent des années 1920, et dont beaucoup représentent des jardins. Dans ces dessins, le papier est entièrement recouvert par des séries de lignes parallèles équidistantes qui donnent l'impression d'un tissu. Les formes, lorsque le spectateur se meut parmi elles en imagination, deviennent gigantesques, menaçantes, — expérience qui rend absurde l'idée banale que Klee était un miniaturiste. Cependant, d'une façon générale, les tableaux de Klee antérieurs à la période de Berne, qu'ils aient ou non un point focal, n'exigent pas d'être vus « de l'intérieur », — quoiqu'ils exigent un regard en mouvement.

plan du tableau et deviennent obliques, parce que, pareilles aux lignes convergentes des tableaux « échiquiers », elles donnent une illusion de raccourci. Comme auparavant, cette illusion est due au fait que les longueurs relatives des lignes et les angles entre elles font penser que ces lignes — horizontales et verticales — ont des angles d'incidence différents avec la surface. Les lignes de chaque « carré » étaient orientées en profondeur dans des directions différentes, de même à présent pour les lignes de chaque signe; et comme chaque « carré » dans son ensemble s'inclinait en profondeur dans une direction différente du « carré » voisin, de même à présent la direction générale de chaque signe diffère de celle du prochain.

Jusqu'ici nous avons seulement décrit un effet optique élémentaire qui doit se produire inévitablement dans une certaine mesure, chaque fois qu'une surface est couverte de lignes autres que celles du tracé purement réticulaire d'un Mondrian. Et cet effet donne seulement aux signes l'aspect illusoire de la spatialité. Il en faut plus pour que les signes — et pas seulement leurs extrémités — semblent être situés à des profondeurs variées. Ceci a lieu lorsque le spectateur voyage à l'intérieur du tableau. Comme nous l'avons dit plus haut, lorsque le spectateur se meut, il longe un signe puis il suit la direction qu'indique le signe jusqu'à ce qu'il ait atteint le suivant. Puisque chaque signe signifie une forme en raccourci, le mouvement du spectateur qui suit cette forme l'entraîne en profondeur. C'est pourquoi, en touchant l'une des extrémités du prochain signe, il se trouve plus ou moins à la même profondeur que l'extrémité du signe précédent qu'il vient de quitter. Lorsqu'il atteint une des autres extrémités de ce nouveau signe, il s'est déplacé dans une direction différente dans l'espace et il a atteint une autre profondeur. De cette manière, tout signe prend en profondeur une position relative aux autres signes. Le mouvement du spectateur ne l'entraîne pas toujours plus profondément dans le tableau; il le ramène fréquemment en arrière : si le point du signe qu'il vient de toucher se trouve à son extrémité antérieure, son déplacement le long de ce signe l'entraînera en profondeur; mais si ce point du signe est à son extrémité postérieure, le mouvement du spectateur le ramènera vers le plan du tableau ou même en deçà. Ainsi, tandis que certains signes s'enfoncent dans le tableau, d'autres font saillie, amenant de l'espace avec eux. Lorsque des plans semblent faire saillie de la

surface d'un tableau cubiste synthétique, ils produisent sur le spectateur un effet comparable à celui d'un relief. Dans le cas d'un Klee, d'autre part, le spectateur se situe imaginativement à l'intérieur du tableau, de sorte que lorsqu'il s'avance dans le tableau en longeant un signe qui s'enfonce, les signes qui font saillie semblent être *derrière* lui, et lorsqu'il revient le long d'un signe qui fait saillie, les signes enfoncés semblent être derrière lui. Constamment il se sent entièrement entouré des signes et de l'espace qui se trouvent en arrière et en avant du plan du tableau qu'ils définissent. Le fait qu'il n'y a pas d'illusion d'espace au-delà de la profondeur illusoire des signes les plus reculés prouve bien que ce sont les signes qui définissent cet espace. D'autre part il faut dire que, tout comme la variété de leurs couleurs et de leurs tonalités aide les « carrés » des tableaux « échiquiers » à paraître obliques, la luminosité intrinsèque du fond seconde le fonctionnement tridimensionnel des signes sur leur fond plat monochrome ou dichromatique : la lumière aide à leur donner une vie spatiale. Mais, finalement, la réalisation de cet espace est due au fait que le spectateur l'habite.

Lorsque le spectateur explore un des derniers Klees, chaque point de vue, comme nous l'avons constaté, lui procure une différente vision de l'ensemble. C'est-à-dire que la perception du tableau dans le temps produit des changements dans sa structure; l'image se développe dans le temps. Il y a deux sens dans lesquels on peut dire de n'importe quel tableau qu'il se développe dans le temps. Premièrement, plus le spectateur le contemple, mieux il le comprend, et ce développement s'applique non seulement au contenu du tableau mais aussi à sa structure. Mais la structure ne change pas avec le temps, elle est seulement tirée au clair. Ceci est même vrai d'un tableau cubiste dont la structure, au premier abord, peut être aussi insaisissable que celle d'un Klee : bien que cette structure ne soit pas immédiatement lisible, lorsqu'elle émerge c'est instantanément qu'elle le devient. Deuxièmement, la perception successive des détails de n'importe quel tableau demande du temps et présente différentes visions de l'image. Mais ce ne sont pas différentes visions de l'ensemble. La question est quelque peu compliquée par le cas particulier de la frise, puisque ici le spectateur ne peut pas percevoir instantanément l'ensemble, mais le découvre graduellement tandis que son regard le parcourt. Mais, bien que la frise nécessite du temps pour se déployer, la structure

de l'ensemble est statique. La structure d'un Klee de la période de Berne est dynamique. Elle n'exige pas de temps pour se déployer, puisque le spectateur peut toujours percevoir instantanément l'ensemble. Mais ce qu'il perçoit à un moment donné n'est qu'une de ses structures possibles. Il n'y a pas de moment où la structure soit plus définitive qu'à un autre. Quel que soit le point où se trouve le spectateur, une nouvelle structure totale s'établit, et, puisque la composition du tableau le pousse à se déplacer de point en point, plusieurs structures s'établissent successivement. Si la structure du tableau change dans le temps relativement à la position du spectateur qui s'y trouve, on peut dire d'elle qu'elle est fonction du temps et de l'espace. Il est possible que la conception picturale de Klee reflète la théorie de la relativité [1].

1. Il y a un certain rapport entre la Relativité et le cubisme analytique puisque le chevauchement et la juxtaposition d'une pluralité de perspectives d'un même objet expriment la perception du spectateur au cours des différentes phases d'une promenade autour de l'objet et donc impliquent la notion d'espace-temps. Par ailleurs, le télescopage d'images correspondant à plusieurs moments fait que ce temps est intemporel. La conception philosophique impliquée par le Cubisme serait quelque chose comme celle de Russell (*Our knowledge of the external World*, London 1914, p. 89) selon laquelle ce que nous appelons une « chose » n'est qu'un système d'aspects. Un tableau cubiste analytique n'est rien d'autre que la « construction logique » d'une série d'apparences. S'il y a là un rapport avec la Relativité, il est oblique. Au contraire, Klee introduit le mouvement et la succession temporelle — et l'altération des apparences qui en résulte — dans la contemplation même du tableau, ce qui n'est pas seulement impliquer que le temps existe, comme fait le Cubisme, tout en le figeant, mais vraiment recréer le temps. En 1920, Klee écrivait : « ...l'activité du spectateur est essentiellement temporelle. Il introduit une partie après l'autre dans son champ visuel, et afin de s'adapter à une partie nouvelle il doit abandonner la précédente. D'un seul coup il s'arrête et s'en va, comme l'artiste. » *Op. cit.*, p. 34. « *...des Beschauers wesentliche Tatigkeit ist zeitlich. Der bringt Teil für Teil in die Sehgrube, und um sich auf ein neues Stück einzustellen, muss er das alte verlassen. Einmal hört er auf und geht, wie der Künstler. Hält er's für lohnend, kehrt er zurück, wie der Künstler.*»). Ceci ne confirme nullement l'hypothèse que Klee essayait de créer un art spatio-temporel ; ce qu'il dit ici est vrai en soi de la contemplation des détails dans n'importe quel tableau. Mais cela montre qu'il s'intéressait consciemment au problème du temps dans l'art visuel, tandis que sa notion du spectateur voyageant dans le tableau comme celle de l'artiste voyageant dans la nature implique qu'il trouvait nécessaire que le spectateur se projette dans le tableau et l'habite. Jusqu'ici nous ne savons pas s'il a développé ces idées ultérieurement : il n'écrivit rien après 1925 qui fût destiné à être publié, et la publication posthume de ses textes, journaux et lettres ne comprend encore que ses écrits antérieurs à 1930, et même dans cette limite elle est fragmentaire. Nous attendons la publication du second album de la Klee-Gesellschaft et également celle des lettres de l'artiste rédigées par Will Grohmann.

Les signes linéaires dont Klee s'est servi pendant la période de Berne étaient indispensables à ses procédés de composition et à sa manière de signifier l'espace, pour des raisons si évidentes qu'il n'est pas besoin de les mentionner. Le grand danger de se servir d'emblèmes tellement élémentaires était qu'ils pouvaient devenir schématiques, mais ceci était exclu par cette incroyable acuité et subtilité d'observation qui sont le propre de Klee. C'est grâce à elles qu'il a saisi et communiqué, même dans ce langage des plus économiques, une qualité des objets dont la valeur expressive assurait l'évocation à la fois de leur vitalité et de leur personnalité — à savoir leur mouvement. Klee a cristallisé toutes les sortes de mouvement avec une précision miraculeuse — peu d'artistes le surpassent quand il s'agit d'exprimer le geste refréné, inhibé — et il a fait revivre, dans la forme de leur activité typique, des choses et des créatures de toutes sortes et de toutes conditions.

Mais si Klee avait le génie de créer des signes qui établissent immédiatement l'identité de l'objet qu'ils signifient, il était aussi sans égal pour créer des signes aux significations multiples, c'est-à-dire des signes qui signifient deux ou plusieurs espèces d'objets, en isolant et en montrant leurs traits communs. Parmi les signes linéaires de cette sorte, Klee en a composé un qui est à la fois fleur et note musicale, un qui est bateau et insecte, un qui est mamelon et œil, un qui est nénuphar mourant et escargot, un qui est arbre et archer, un autre qui est arbre et autruche, un autre qui est arbre et antennes de papillon. Aucun artiste ne s'est servi comme lui du signe *multi-évocateur* — et cet artifice n'a pas été seulement un des caractères essentiels du surréalisme, il a aussi été employé temporairement par Picasso et Braque, entre autres — pour fixer des associations aussi peu conventionnelles et aussi inattendues, ou pour faire qu'elles apparaissent aussi inévitables.

Klee a aussi créé des signes qui peuvent être considérés comme non figuratifs, mais ils sont néanmoins si chargés d'un sentiment de la nature et de la croissance en général qu'on peut les interpréter comme des signes multi-évocateurs à un degré d'abstraction tel qu'ils ne signifient plus seulement deux ou trois objets, mais qu'ils établissent des formes essentielles capables d'être élaborées en signes innombrables. Tous les signes de cette sorte, Klee ne les a pas faits superficiellement non figuratifs : quelques-uns signifient une classe d'objets spécifique — par exemple, des branches en fourche — et ensuite leur signification au-delà de ce niveau nous

persuade que cet objet est la base d'une multitude d'objets plus complexes. Cette espèce de signe peut fort bien avoir été l'aboutissement auquel aspirait Klee : « de s'approcher de l'endroit secret où la loi primordiale nourrit tout développement [1] », et pourrait de ce fait se nommer la catégorie des *signes primordiaux* [2]. Les signes primordiaux apparaissent habituellement en compagnie de signes simples et de signes multi-évocateurs, mais parfois un tableau tout entier se compose de signes primordiaux — par exemple, *Combat harmonisé* (*harmonisierter Combat*) (1937), dans lequel des lignes noires rapides, les unes droites, d'autres fourchues, dansant sur un fond rouge et jaune qui est la lumière même, évoquent le mouvement de toutes les choses qui se sont jamais mues ensemble dans l'espace, menaçant constamment de s'entrechoquer et de se détruire, que ce soient hommes, animaux, poissons, oiseaux, feuilles, vagues ou comètes. La splendeur de cette conception ne réside pas tant dans l'ampleur de suggestion de ces formes, que dans le fait que cette ampleur transmet une idée de l'universalité des forces que manifestent ces formes. Klee montre enfin, ici, ce qu'il visait, quand il disait, trente ans plus tôt : « Je choisis un point éloigné, à l'origine de la création, où je pressens une espèce de formule qui s'applique simultanément à l'homme, l'animal, la plante, la terre, le feu, l'eau, l'air et à toutes les forces en rotation [3]. »

Cette déclaration confirme non seulement l'interprétation, qui vient d'être donnée, d'un élément du vocabulaire pictural de Klee, mais elle procure aussi une clé pour le sens et l'intention de son langage dans l'ensemble. Elle suggère que Klee ne s'intéressait

1. Paul Klee, *Ueber die moderne Kunst*, Berne, 1945, p. 43 : « ... *jenes geheimen Grundes dringen, wo das Urgesetz die Entwicklungen speist.* »

2. Il ne faudrait pas, de ce fait, les confondre avec les produits de l'automatisme qui ont des significations primitives, tels que les formes aux associations plasmiques de Arp et d'anciens tableaux de Kandinsky qui évoquent des bactéries vues à travers le microscope. Ceux-ci ne sont rien de plus que des évocations d'organismes réellement primitifs, tandis que les signes primordiaux de Klee n'évoquent pas du tout le limon originel, mais, au contraire, la nature dans son ensemble par une infinité de suggestions.

3. Paul Klee, « *Der eigene Standpunkt. Vergleich mit dem Werk von Franz Marc* » (1916), *Paul Klee. I. Teil : Dokumente und Bilder aus den Jahren* 1896-1930, publié par la Klee-Gesellschaft, Berne, 1949, p. 8. (« *Ich suche einen entlegenen schöpfungsürsprünglichen Punkt, wo ich eine Art Formel ahne für Mensch, Tier, Pflanze, Erde, Feuer, Wasser, Luft und alle kreïsenden Kräfte zugleich.* »).

pas tellement aux objets qu'aux conditions dans lesquelles ils existent et aux forces qui agissent en eux et sur eux [1]. Voilà bien le fond de tous ses écrits. Et c'est sûrement parce qu'il s'intéressait moins aux objets dont l'homme fait l'expérience, qu'au processus par lequel il fait cette expérience, que, dans la plupart de ses œuvres datant de la période de Berne, Klee a juxtaposé des signes pour une variété d'objets qui ne pourraient jamais être juxtaposés dans un champ visuel, mais qui pourraient certainement se rencontrer dans le cours de quelques heures d'une journée normale. Dans ce système, les signes multi-évocateurs ont pour fonction d'attirer l'attention sur des ressemblances entre des objets divers, tout comme dans la vie une sorte d'objet nous en rappelle fréquemment une autre que nous avons vue quelque temps au préalable, tandis que la fonction des signes primordiaux est de révéler des éléments communs à un vaste registre d'expériences, tout comme dans la vie nous cherchons à généraliser, d'événements particuliers à la nature de l'existence. Là où des signes primordiaux prédominent dans le tableau, celui-ci tend à devenir un commentaire sur le monde en général, comme nous l'avons vu dans le cas du *Combat harmonisé*; là où prédominent les signes multi-évocateurs, il se peut bien que Klee ait eu l'intention de dépeindre le monde du rêve où l'identité des objets est incertaine et où les choses sont fréquemment transformées en d'autres choses, ou bien dans lequel un objet vient de deux objets de notre monde éveillé qui se télescopent en un seul. Cette interprétation semble s'appliquer à *Projet* (*Vorhaben*) (1938). La toile est divisée en deux sections par une verticale irrégulière, la section de droite qui occupe les deux tiers de l'ensemble ayant un fond rouge clair et la section de gauche un fond rouge sombre. Au coin gauche supérieur de la section claire se trouve un œil au regard fixe qui a été peint à une échelle bien plus grande que tous les autres signes du tableau; il est sûrement destiné à être l'œil qui voit les multiples objets autour de lui. Dans la section sombre, les signes linéaires ont un dessin bien plus sinueux que les signes

1. Cette préoccupation des forces par opposition aux formes est la marque distinctive de l'expressionniste. (*Cf.* Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris : sa vie, ses œuvres, ses écrits*, Paris, 1946, p. 194). Mais, comme l'a formulé mon ami Jesse Reichek, l'expressionniste demande : « Quelles forces y a-t-il dans ces formes? », tandis que Klee demande : « Quelles formes ces forces ont-elles? » Il n'est que de regarder les schémas du *Pädagogisches Schizzenbuch*, Munich, 1925, de Klee, pour voir que cette formule est aussi vraie qu'elle est concise.

angulaires de la section claire, et c'est ce qui les fait se mouvoir lentement comme dans un rêve. Bien que dans les deux sections des signes à signification unique soient juxtaposés à des signes multi-évocateurs, le sens des signes dans la section sombre est plus mystérieux que dans la section claire. La seule conclusion possible est que *Projet* vise à représenter la continuité de l'expérience humaine, à l'état de veille et de rêve.

Nous comprenons à présent pourquoi Klee a composé ses derniers tableaux comme il l'a fait. Son iconographie présente la succession des objets qui apparaissent dans une phase du continuum de l'expérience. C'est de façon analogue que le spectateur rencontre successivement les signes au cours de son voyage dans la composition, qui, parce qu'elle n'est pas limitée par son cadre, est comparable à une phase dans un continuum; qui change de structure tandis que le spectateur la parcourt dans le temps; dans laquelle l'espace est créé par le mouvement du spectateur; et dont le spectateur est toujours le foyer. Le tableau est un schéma du courant de la conscience [1], et le spectateur doit se projeter en lui parce que l'action de lire ce tableau consiste à s'identifier avec le courant de la conscience. L'art de Klee pendant la période de Berne est une projection de l'expérience humaine conçue comme processus et vue du dedans.

A. D. B. SYLVESTER.

(*Traduit par Monique Roman.*)

1. Il y a une affinité essentielle entre Klee et James Joyce : Joyce nous communique le courant de la conscience; il se sert, dans *Finnegans Wake*, de termes multi-évocateurs, et ce livre se termine au milieu d'une phrase par le mot par lequel il avait commencé, impliquant ainsi la continuation de la structure au-delà de ses limites réelles. Il y a également une parenté marquée entre le langage de Klee et celui des dodécaphonistes. (L'« almanach » *Der Blaue Reiter*, publié sous la direction de Kandinsky et Marc, à Munich en 1912, dont Klee fut évidemment un des principaux collaborateurs, comprenait un article de Schönberg et des partitions de Schönberg, Berg et Webern.) De même qu'il n'y a pas de foyer dans un Klee, il n'y a pas de tonique pour servir d'axe à une composition dodécaphonique : chaque note, comme chaque signe, a une importance égale. Et Klee invertit ou renverse un signe à un autre point du tableau, tout comme on invertit ou renverse une série de douze sons.

Michelle Vian.

LA SÉGRÉGATION SANS LARMES

(*Intruder in the dust*)

Il paraît que cette « confession lucide » fait honneur à l'Amérique : nos feuilles réactionnaires ont montré le plus vif enthousiasme. On sait pourtant qu'elles ne sont pas tendres pour les gens qui dénoncent les abus. Y aurait-il malentendu?

Il n'y a jamais de malentendu et la poste n'égare jamais les lettres : c'est une loi d'airain. Je suis allée voir le film [1] : pendant plus d'une heure des voix américaines m'ont conjurée en anglais de laisser le sud aux Sudistes. Moi, je n'y touchais pas, à leur Sud. C'est vous dire que j'étais sans passion, telle une Sénégalaise assistant à un drame sur l'autonomisme breton. Vaguement inquiète, tout de même : chaque fois qu'on vous enjoint de laisser un pays à ses occupants naturels — ce qui peut sembler d'abord une exigence modeste — il y a du massacre dans l'air. Et puis naturellement, je veux bien qu'on laisse le Sud aux Sudistes, mais auxquels? Il y en a de noirs, il y en a de blancs, et qui ne s'entendent pas entre eux. Voyez la Corée : tout le monde est d'accord pour la laisser aux Coréens; on se bat pour décider à quels Coréens on va la laisser.

Pour ce qui est du Sud, en tout cas, le film conseillerait plutôt de le laisser aux blancs, et j'ai cru comprendre que les blancs, en retour, promettaient d'y tolérer les noirs. Et puis, petit à petit, n'est-ce pas, dans deux, trois cents ans... Bref, ces malheureux blancs ont leur « problème », comme tout bon Américain, seulement ils veulent en trouver la solution tout seuls.

Pas n'est besoin, dit ce film anti-interventionniste, des troupes fédérales et des avocats du Nord. Ne cherchez pas à établir entre nous et les noirs une égalité abstraite. Laissez-nous faire. Si quelque lynchage menace, nous prendrons une vieille dame de chez nous, nous l'assiérons devant la porte de la prison; il suffira qu'elle

1. Accusé de meurtre, un nègre risque d'être lynché; une vieille femme et un enfant lui sauveront la vie en démasquant le coupable.

raccommode, qu'elle dise au bon moment : Vous n'avez pas honte? d'une voix tremblante de peur : les lyncheurs confus se dispersent.

Autour de moi, cependant, le public, sur la foi des feuilles bien-pensantes, était venu voir son cent-et-unième lynchage. Le sentiment qui dominait, c'était plutôt la résignation : on lui fait le coup de la confession courageuse plusieurs fois par an. S'il est vrai que l'U.R.S.S. n'avoue jamais, les U.S.A. ont mis au point la technique des aveux truqués; ils enlèvent chaque fois un acquittement avec félicitations du jury : c'est si beau, un grand pays qui reconnaît ses fautes!

— Entrez! Entrez! Vous allez savoir toute la vérité sur les lynchages du Sud!

Et quand il est assis, le public :

— Eh bien, la vérité, c'est qu'il n'y a pas de lynchages dans le Sud!

Naturellement, un accident peut toujours arriver : les foules sont coléreuses. On le sait bien. (Même en France nous en avons des exemples : il n'y a pas longtemps qu'on lançait des pierres à une mère qui avait laissé son mari battre sa fille à mort). Mais le regard d'une vieille femme suffit à les contenir.

Par la seule dignité du regard, on peut mettre un frein à la fureur des flots? Cette idée ravissait mon voisin, jeune homme fasciste et mélodieux; elle enchante les belles âmes des Champs-Élysées. Imaginez qu'on soit venu leur raconter que le lynchage est une institution sociale, que ses causes sont d'ordre général, que sa fréquence augmente quand le niveau de vie des fermiers s'abaisse; imaginez qu'un metteur en scène, s'inspirant des travaux récents de sociologues américains, se soit avisé de leur montrer un bourg maussade, plongé dans le marasme économique et l'ennui puritain qui, tout à coup, pour échapper aux cauchemars, se dresse, marche en somnambule vers un noir, le massacre, puis se recouche sur le dos, les yeux ouverts et remplis d'un ciel terrible. Vous devinez l'émoi des belles âmes, leur colère, leur gêne, leur envie de tuer. S'il faut modifier la société entière pour supprimer quelques incidents regrettables et pittoresques, mieux vaut ne toucher à rien.

Intruder in the Dust est un film bien-pensant : il nous révèle que ces prétendus faits collectifs ne sont que des anecdotes singulières mettant aux prises un tout petit nombre de personnes. Les belles âmes qui comptent sur un « homme à poigne » pour sauver la France et qui, tout récemment, attribuaient les grèves des mineurs à la méchanceté d'une « poignée d'hommes », retrouvent un ordre de pensées qui leur est familier. Le nègre n'a pas tué, c'est d'accord. Mais qui songe à le pendre? Les pères de famille? Les honnêtes gens? Point. La foule qu'on nous montre n'est que moutonnière.

Est-ce un crime d'être moutonnier? Les mille têtes sont mille sales gueules. Mais faut-il juger les gens sur la mine? Elle ne fait rien de mal, d'ailleurs : elle grogne un peu, elle suit, elle observe; pour finir, elle s'écoule, honteuse d'elle-même. Le metteur en scène a su rendre ces bons citoyens inquiétants sans qu'ils lèvent un doigt : ce sont des badauds terribles.

Le seul qui veuille lyncher, c'est l'assassin. Quelle habileté! Si Faulkner eût choisi pour meneur un « average man », ni bon ni méchant, pareil à nous tous, le lynchage devenait une maladie contagieuse : personne n'était à l'abri, pas même le spectateur français; les belles âmes se fussent vaguement rappelé ces tondues qu'on promenait en riant « sous l'or d'un fier septembre ». Mais il a eu le tact de choisir l'assassin. Parfait; j'étais bien sûre en sortant que je ne lyncherais jamais personne : je n'ai pas tué mon frère.

Dans le Sud, on est si loin de vouloir du mal aux nègres qu'il faut être fratricide pour songer à en pendre un!

Il y a mieux. Et j'ai trouvé un titre pour la Série Noire : *L'Assassin n'est pas Raciste*. Car il n'est même pas raciste, ce fratricide : s'il veut supprimer le noir, ce n'est pas négrophobie, c'est machiavélisme. Il ne fait que profiter du préjugé racial de celui qu'il a tué, pour détourner la fureur de la foule : la victime ne perdait pas une occasion de sauter sur le nègre, et le crime passe pour une vengeance. Et puisqu'il est seul lyncheur, il suffira d'un seul enfant, d'une seule vieille femme, pour déjouer ses manœuvres. Ce prétendu mouvement populaire, qu'on nous disait proche parent de l'émeute, il se réduit finalement à une partie de bridge : trois joueurs et un mort. Et l'avocat tire la morale de cette édifiante histoire :

— Oui, dit-il à son jeune neveu, les choses ne vont pas toujours comme elles devraient aller, mais il suffit de quelques personnes comme toi ou comme cette vieille demoiselle pour que tout soit sauvé.

Vous n'avez pas l'impression d'avoir déjà entendu ça? Nous sommes quelques-uns qui... Nous sommes encore quelques-uns à penser que...

Cette phrase et ses sous-produits ont fait fureur vers 46. Bien sûr, le monde sera sauvé par quelques-uns : *tous* les nègres par *quelques* blancs; les aristocraties n'ont jamais dit autre chose. Il y a bien une nouvelle de Richard Wright, *Le Feu dans la Nuée*, qui suggère que peut-être *tous* les nègres seront sauvés par *tous* les nègres. Mais ça prouve tout simplement que Wright n'est pas un aristocrate.

Donc, *tout* sera sauvé par *quelques* vieilles demoiselles. Mais

qu'est-ce que c'est que ce *tout? Tous* les nègres que *toutes* les petites villes du Sud ont envie de lyncher? Alors les statistiques prouvent que la production d'enfants courageux et de vieilles demoiselles intègres n'a pas été assez poussée pendant les cent dernières années. Je demande qu'on fasse connaître les moyens de l'intensifier. Un plan quinquennal peut-être? Ou serait-ce qu'*une* vieille demoiselle, même faite sur mesures, ne suffit pas à sauver *un* nègre?

Non. La vérité, c'est qu'on s'en fout, du nègre. Il n'est qu'une occasion de fauter, une tentation. Ceux qu'il faut sauver, protéger contre eux-mêmes, ce sont les blancs. On tentera, bien sûr, d'éviter le lynchage, mais le but est d'empêcher les blancs de se souiller par un crime.

— Vous devriez avoir honte! dit la vieille à ses concitoyens. Cela signifie :

— Gardez les mains pures.

Pas une seconde, le film ne condamne la ségrégation. Tout au contraire, il prétend nous enseigner qu'on peut faire régner la justice abstraite des démocraties puritaines jusque dans une société à castes : il ne faut lyncher personne, *même un nègre ;* tout accusé, *même un nègre*, doit être présumé innocent jusqu'à ce qu'il ait été reconnu coupable. Dans le fond, c'est drôlement astucieux :

— Vous prétendez que le lynchage est la conséquence inévitable de la ségrégation? Eh bien! on va vous montrer qu'il est évitable.

De la ségrégation, on ne souffle mot. Elle est là, bien sûr, on ne peut le cacher. Mais on n'en dit rien, sinon ceci qu'elle est la faute des noirs aussi bien que des blancs. La ségrégation sans lynchage — comme « le latin sans pleurs, le grec sans larmes » — serait-ce l'idéal? Après tout, la grosse majorité des Sudistes, quand ils sont de sang-froid, condamnent le lynchage. Ils pensent, pour la plupart, qu'avec un peu de bonne volonté... Le film n'en dit pas plus. Faulkner se fait l'interprète de la bourgeoisie évoluée des grandes villes. Mais ces mêmes bourgeois qui blâment les violences des fermiers, n'en pratiquent pas moins la ségrégation la plus rigoureuse; et voyez : pas un instant dans le film il n'y a de relations humaines entre le noir et ses défenseurs blancs. Mais, dira-t-on, Faulkner nous explique que la faute en est aux blancs. Oui. Mais il explique aussi que la faute en est au nègre. Voyez avec quelle astuce il l'a dépeint : il y a, dans le Sud, de jeunes noirs fous de haine, il y en a d'autres qui veulent passionnément s'instruire (sait-on que dans beaucoup de villes du Sud, le nombre des étudiants noirs est, toutes choses égales d'ailleurs, supérieur à celui des étudiants blancs?), il y en a qui souhaitent s'allier aux travailleurs blancs, entrer dans

leurs syndicats. Bref, il y a, entre le paysan des bayous et Richard Wright, cent intermédiaires. Et qui a-t-on choisi pour représenter la population noire? Un de ces jeunes nègres qui, quel que soit le jugement que l'on porte sur eux, lui prépare un avenir? Pas du tout : un vieux noir, tout proche encore de la servitude, crispé sur sa dignité, tout pénétré d'une enfantine noblesse, et qui demeure malgré tout, une figure du passé, du temps de *La Case de l'Oncle Tom*. Il y en a comme ça, m'a-t-on dit, surtout dans les campagnes. Bien sûr, il y en a comme ça. Mais il n'y a pas *que ceux-là*. Et puisqu'on choisissait de nous montrer deux blancs parmi les plus rares, les plus éveillés, en lutte contre un troisième blanc, d'une espèce également peu commune — puisqu'il est fratricide —, c'est une déloyauté de leur donner pour partenaire ce nègre périmé et sommeilleux.

— Comment? Vous n'avez pas admiré sa dignité?

Non. Je m'en excuse auprès de François Chalais qui intitule son feuilleton critique : *De la dignité avant toute chose*. Non, je n'ai pas admiré sa dignité. Parce que je sais ce que c'est, la dignité : c'est la vertu que le riche demande au pauvre, l'homme à la femme, l'oppresseur à l'opprimé. Un grand seigneur n'a que faire d'être digne : on lui recommande de se montrer altier, élégant, « racé », terrible; et qui donc prêcherait la dignité au mari trompé ? On le mépriserait s'il se montrait digne : on attend de lui de superbes fureurs, la dignité, c'est pour l'épouse délaissée; et l'on suggère au serf qu'elle est sa meilleure protection contre les caprices de son maître. Qu'est-ce donc? La négation pure, le refus obstiné :

— Ah! Vous me rejetez de votre compagnie. Ah! Vous m'assignez une résidence forcée! Eh bien, je n'en sortirais pas, quand même vous m'en prieriez!

Mais c'est que ça arrange drôlement tout le monde : car cette volonté de garder les distances qu'on lui impose, elle comporte une soumission secrète du paria à l'ordre social qui l'écrase. Tant qu'il s'occupe à être digne, il ne pense pas à se révolter. Et du coup, les maîtres lui soufflent à l'oreille :

— C'est ça, soyez dignes! Nous serons bien attrapés!

On m'a raconté qu'un capitaine disait à un de ses soldats :

— Si l'adjudant t'engueule, mets-toi au garde-à-vous. S'il te flanque une paire de gifles, rectifie la position. C'est toi qui auras gagné.

Je crois qu'il gagnerait de façon plus éclatante s'il pouvait rendre la gifle. Justement, le noir ne peut pas la rendre. Je le sais bien, et ce n'est pas moi qui oserai condamner un noir pour avoir cherché

son salut dans la dignité. Chacun se défend comme il peut. Mais d'autres noirs, peut-être, le lui reprocheront. Et quant à moi, je reproche à un écrivain blanc du Sud et à un metteur en scène blanc d'Hollywood d'avoir choisi cette vertu entre toutes, la moins inquiétante, la plus passive, pour en parer leur personnage. Et voyez avec quelle adresse on nous suggère qu'il n'a pas quitté l'enfance : c'est à un enfant qu'on l'oppose. Le seul rapport humain que nous lui connaissions, c'est cet étrange potlatch, cette succession puérile de dons et de défis qui fait de lui le rival d'un enfant. L'enfant, d'ailleurs, abandonnera le premier cette attitude de coquetterie, de jeu et d'hostilité : un vrai petit blanc, celui-là, un petit homme courageux et malin ; il sauvera la vie du noir. Et le nègre, que fera-il? Libéré, témoignera-t-il sa reconnaissance par quelque signe? Non pas. Il s'obstine à payer ses dettes. Il se mure dans la dignité et n'a guère pour son sauveur qu'une phrase de politesse formelle. Finalement, *c'est lui* qui maintient la ségrégation. C'est sa faute si l'acte du jeune garçon se réduit à une pure et simple remise en état. Tout recommence jusqu'au prochain lynchage, au prochain fratricide, à la prochaine vieille dame. C'est sa faute si ce film dégage un tel ennui : puisqu'il n'est qu'un objet, puisque personne ne s'intéresse vraiment à lui, puisque toute l'histoire, au fond, est une histoire de blancs, pourquoi serions-nous plus Sudistes que le Sud? Au fond, ça nous est profondément égal qu'il soit sauvé ou perdu.

S'il était perdu, d'ailleurs, les blancs seraient sauvés quand même : mystiquement sauvés, tous. Rachetés par la présence au milieu d'eux de ces deux justes : depuis Sodome le Seigneur a baissé ses exigences, il devient raisonnable. Un Faulkner très apaisé, très digne du prix Nobel, nous parle, d'une voix rude encore, mais légèrement émerveillée, de prédestination, de grâce, de rachat, de passion ; il n'est pas loin de trouver que tout est bien. La vieille femme, le jeune garçon, ce sont les Médiateurs, les grands Intercesseurs ; leur effort, quasiment aveugle, incertain, on nous explique qu'il est plus émouvant, plus agréable à Dieu que la morale abstraite des Yankees. Et puisqu'il a fallu cette foule sans oreilles et sans yeux pour produire ces justes, Dieu sauvera tout le monde. Il importe peu à cette morale que le nègre soit ou non lynché : il suffit que soit née en deux âmes d'élite l'intention sincère de le délivrer et cette intention est d'autant plus belle, elle a un rayonnement d'autant plus intense qu'elle est née en des âmes plus obscures, et plus encombrées de superstitions : moins elle ressemble à ce qui meuble d'ordinaire ces consciences, moins elle s'explique et plus elle est proche de la grâce. Faulkner a toujours été le clerc d'une féodalité déchue : on ne peut lui faire grief du

sens de ce film sans prendre position contre son œuvre entière. Ce n'est pas mon sujet ni mon envie [1].

Ce que je reproche au scénariste et au metteur en scène c'est d'avoir masqué l'histoire, très faulknérienne, d'un rachat mystique des méchants par les bons, sous l'histoire réaliste et policière, et d'ailleurs invraisemblable, de la réhabilitation d'une victime innocente par deux détectives amateurs. C'est de miser sur deux tableaux, de faire croire au public européen et nordiste que le but de tant d'efforts est de sauver un noir, quand c'est d'épargner aux blancs un péché mortel, et plus encore de le racheter s'il est commis.

J'aimerais savoir si on projette ce film dans le Sud : la chose me paraît tout à fait possible et je n'y vois rien qui puisse choquer les Sudistes : je vous dis que le Sud condamne les lynchages : le lynchage, c'est toujours *l'autre* qui le commet. Tous les fermiers blancs se reconnaîtront sous les traits de la vieille demoiselle. Et ceux qui ne se reconnaîtraient pas en elle, ceux qui, plus cyniques et plus méchants, revendiqueraient le droit de lyncher ou la responsabilité de lynchages anciens, comment ne seraient-ils pas sensibles au chuchotement de ces douces voix qui leur répètent, dans leur langue secrète :

— Continuez! Continuez! Nous prierons pour vous.

Eh! oui, le Mal est nécessaire au Bien; le Bien est victoire perpétuelle sur un Mal éternellement renaissant; nous sommes si profondément enfoncés dans la faute qu'il ne nous est presque rien demandé, et qu'une seule intention suffit à sauver un peuple; c'est en poussant le Mal jusqu'au bout qu'on trouve le Bien, etc... etc. Nous connaissons cette morale : c'est la position de repli des aristocraties quand elles sont ruinées et qu'elles « tiennent encore bon ». C'est aussi celle des fascistes quand, après une défaite, ils relèvent prudemment la tête.

Non, il n'y a pas de malentendu.

Michelle VIAN.

1. Et d'ailleurs, les œuvres d'avant-guerre, surtout *Lumière d'Août* et les *Treize histoires*, rendaient un tout autre son, plus amer, mais aussi plus sincère.

Jean-Henri Roy.

DIEU EST-IL PHOTOGÉNIQUE ?

Pour parler de films chrétiens, il fallait encore récemment évoquer le Deus ex machina qui sauve juste à temps la famille Ben-Hur de la peste, ou bien citer les illustrations à grand spectacle, espèce d'images d'Épinal à la mode de Saint-Sulpice, dont le clou était le cirque et les bêtes et où la figuration jouait le rôle principal. Lorsque les metteurs en scène français se mêlaient de rivaliser avec Hollywood pour ces super-productions, ils allaient chercher leurs effets grandiloquents en Italie, et cela donnait un super-navet du genre de *Fabiola.* Notons en passant que cette œuvre fastidieuse était curieusement dédiée à la Résistance et au clandestin, dont les premiers chrétiens, dans les catacombes, auraient été les précurseurs. Mis à part ce rapprochement audacieux, cette reconstitution conventionnelle des derniers jours du paganisme évoquait l'ennui de bonne qualité qu'on éprouve en relisant *Lès Martyrs.* Il est d'usage d'applaudir à certains tableaux que les morceaux choisis épargnent rarement aux écoliers, mais nous doutons fort qu'un catholique puisse puiser une foi nouvelle dans ce nouveau *Télémaque.* Tout cela est du passé très peu historique, un prétexte pour évoquer le heurt des nouvelles croyances et des anciens dieux, avec la virtuosité froide de tel poète parnassien.

Du côté d'un christianisme un peu moins momifié, le cinéma français nous avait offert *Le Duel.* Pierre Fresnay, lui-même, ne réussissait pas à escamoter le ridicule d'un dialogue effarant. La révolution devait nous venir d'Outre-Manche, avec Graham Greene dont l'œuvre romanesque a séduit bien des producteurs. Sans doute, *Tueur à gages* a-t-il été purgé de son catholicisme, et *Première Désillusion* également. On comprend que les Américains aient reculé devant ce mélange curieux de gangstérisme à la Humphrey Boggart et de mysticisme aigu. Les deux thèmes pouvaient se concilier dans le pays traditionnel de Pancho Villa, avec le prêtre mexicain coureur et buveur de *La Puissance et la Gloire.* Le titre

du film a-t-il été révisé par Graham Greene? Nous l'ignorons, mais il est symbolique qu'on ait choisi le fameux cri de Zarathoustra : *Dieu est mort*. Le seul cinéma chrétien valable va s'installer dans le monde de la persécution. Non de la persécution triomphante des jeux de cirque sur laquelle se fonde le monde chrétien, mais d'une persécution actuelle, dans un monde de moins en moins croyant, où Graham Greene ne craint pas d'évoquer le Chef suprême de la chrétienté, faisant lamentablement la queue, en haillons, sans que personne le reconnaisse. C'est dans cette philosophie du déclin, du mauvais prêtre, du martyr marchant au supplice en suant de peur, que se situe aujourd'hui l'effort le plus respectable pour faire vivre le problème religieux sur le plan de l'art. Sans doute, le cinéma comme le théâtre a-t-il besoin d'une crise, et l'on cherchera en vain un thème de crise dans le christianisme douillet de la masse des bien-pensants. Mais la comparaison de Polyeucte avec le prêtre mexicain ferait rire. Nous n'imaginons plus l'Iconoclaste autrement que sur le plan purement sentimental, comme dans la pièce de Gabriel Marcel. Ce briseur de statues, si l'on voulait aujourd'hui le ressusciter, ressemblerait assez au Caligula de Camus. Autrement dit, compte tenu des piètres incendies intérieurs qui couvent dans les incestes mauriaciens, le christianisme semble se manifester, aux yeux de l'artiste chrétien lui-même, dans un monde hostile, où la grâce passe par le péché, par la lâcheté, ou par l'adultère. Il est curieux que ce soit Jean Anouilh, le plus nihiliste et le plus athée de nos dramaturges, qui ait fourni le dialogue de *Monsieur Vincent* en qui les catholiques ont salué unanimement le premier grand film chrétien qui fût français. Anouilh s'exprimait dans un cadre conventionnel, et bien des images qui se voulaient historiques nous présentaient une Anne d'Autriche ou un Richelieu assez ahurissants et en tout cas fort éloignés des héros traditionnels de l'auteur d'*Ardèle*. Le personnage de Monsieur Vincent dictait lui aussi un certain nombre de répliques très éloignées des thèmes habituels d'Anouilh. Mais les passages les plus efficaces de cette œuvre tout entière soutenue par Pierre Fresnay, n'étaient-ils pas ceux d'une pitié sans espoir, beaucoup plus proche de Schopenhauer que de la charité chrétienne? Nous pensons au village désert, hanté par la peste, aux grêles de pierres, à la méchanceté sournoise des gens calfeutrés dans leurs logis, en face du geste têtu et dérisoire de Vincent pour vaincre leur peur. Et la voix grinçante de l'interprète type des pièces d'Anouilh, Michel Bou-

quet : « ça ne dort pas, les pauvres! » à laquelle répond la rêverie de Vincent vieillissant : « J'ai trop dormi! ». Ou encore, la mine pincée des grandes dames devant un enfant du péché ramassé à la porte d'une église.

Avec *Dieu a besoin des hommes*, il ne s'agit plus de soigner le corps, avant de soigner les âmes. C'est de Dieu qu'il s'agit, comme le titre l'indique, et de toute une île bretonne qui va sombrer dans le désespoir et le péché, si l'on n'y ramène pas Dieu. Mais ce titre est équivoque. Dieu a besoin de passer par les hommes. Dieu a besoin de certains hommes choisis par lui, qui sont ses prêtres. Thomas, le personnage principal, demande aux fidèles de chanter mieux le *Credo*, et plus spécialement le *Et homo factus est*. C'est le passage le plus important, dit-il, en substance : « Il faut pas qu'Il l'oublie, ça, le Bon Dieu, que son Fils s'est fait homme, il faut qu'Il l'entende bien, pour pas qu'Il nous oublie. » Si nous comprenons bien, sauf en ce qui concerne le prêtre, et le problème de l'Ordination, soulevé par le cas du bedeau qui tente de remplacer un curé défaillant, ce sont les hommes qui ont besoin de crier vers Dieu. Ce sont eux qui ont besoin de l'église le dimanche, et de l'absolution, et des sacrements. *Dieu a besoin des hommes*, ce titre évoque plutôt le dialogue des *Mouches* où Oreste brave Jupiter, parce qu'il sent que Jupiter a besoin de la peur des hommes pour continuer à vivre.

Nous sommes, dira-t-on, dans une perspective autrement chrétienne. Dieu a besoin des hommes, parce que les hommes sont ses fils et qu'Il les aime. Sans doute, mais nous sommes plus près du paganisme qu'on pourrait le penser en voyant l'uniforme des gendarmes, qui nous recule tout au plus d'un siècle. Le Dieu dont ces pilleurs d'épaves ont besoin, l'on peut se demander s'il est orthodoxe. Voyons plutôt cette scène, où le fils qui a tué sa mère vient tenter d'extorquer l'absolution à Thomas, avec la finesse d'un paysan normand vendant un cheval borgne. Et que dire du rire de nos Bretons autour du cadavre de celui qu'ils veulent enterrer en Terre Sainte, malgré l'opposition de l'Église! Les gendarmes s'indignent de ce rire rabelaisien dans la maison d'un mort : « C'est des païens! » Pour une fois, les gendarmes ont raison. Ce besoin de Dieu, animal, organique, qui va pousser l'île à se créer son prêtre à elle, avec un gars du pays, et à lui faire fabriquer des hosties, que chacun sait sacrilèges, ce besoin de Dieu pourrait revêtir des formes complètement païennes. On pense au *Macbeth* d'Orson

Welles, bien plus qu'aux *Chouans*. Dieu est ici l'émanation d'une nature sauvage et d'une race impitoyable, qui salue en Thomas une sorte de druide. Enfin, Dieu est un garde-fou nécessaire. Lorsque Thomas va mendier de l'eau-bénite à terre, il le crie : « Ramenez Dieu, sinon vous ne savez pas ce qui va se passer! » Mais ce Dieu qui permet à une femme de mater son mari, ce Dieu qui permet aux pêcheurs de mater leurs péchés, d'imposer une loi un peu humaine à leur nature, ce n'est pas celui des gendarmes. Le mensonge aux gendarmes est permis, même accompagné d'un serment sur la Croix, Thomas le reconnaît spontanément. D'où la maladresse terrible de ce prêtre qui revient, avec les gendarmes. Le silence qui accueille son débarquement après le rire qui s'est moqué de Pandore est un des bons moments du film. L'abbé ramène, malgré lui peut-être, le Dieu des gendarmes. Thomas lui explique patiemment qu'il ne risquait rien, que la soutane est sacrée dans l'île, et le curé le sait bien. Il murmure, embarrassé : « On me les a imposés. » Maladresse supplémentaire que sa rigueur impitoyable à l'égard du pauvre Thomas. Certains catholiques se sont indignés : « Jamais un véritable prêtre n'aurait agi ainsi... »

Peut-être. Mais si ce prêtre a senti quelque chose comme une hérésie? Le bras séculier est souvent prêt à tomber avec une rigueur impitoyable. En face de l'hérésie, on n'a pas le droit de tergiverser, ou de s'apitoyer. Si Thomas est un hérétique, il faut qu'il se soumette, aux yeux de toute la population. Il faut que toute la population le renie. Et le silence des gens refusant unanimement d'indiquer au prêtre le chemin du presbytère, est pour lui la trace de cette hérésie. Thomas en est le chef. Il faut couper cette tête-là, ou l'incliner. Dans l'église déserte, la première chose que le prêtre réclame à Thomas c'est une abjuration totale : « C'est dur, Monsieur le curé, de renier ce que j'ai pu avoir fait de meilleur. » — Oui, c'est dur, et c'est injuste. Mais il n'y a que cette façon-là de ramener les brebis égarées au bercail. La scène des hosties jetées à terre par le prêtre a choqué la plupart des croyants. C'est la plus symbolique : « Tu sais bien que tu ne peux faire que du pain, avec de la farine! » Thomas le sait bien, mais il évite de marcher sur les hosties, qui sont pour lui, malgré tout, bien autre chose que du pain. Le prêtre aurait dû jeter ces hosties impies devant toute l'île, exiger de Thomas qu'il les piétine, exiger de l'île entière qu'elle les piétine. Seulement la scène serait devenue ridicule autant qu'odieuse, car elle se passe au XIXe siècle, en France. Pour

y trouver trace d'hérésie, c'est au moyen âge qu'il faut remonter. Après, ce furent des guerres de religion. Mais cette abjuration qu'on réclamait du jeune Agrippa d'Aubigné en lui montrant les tortures subies par ses coreligionnaires, cette formule, selon laquelle il faut brûler ce qu'on a adoré avant d'avoir le droit d'adorer ce qu'on a brûlé, tout cela, c'est de l'histoire ancienne, et qu'on désire oublier, car les procédés employés de part et d'autre ne rappelaient que de très loin la Charité chrétienne. C'est pourtant un problème à l'échelle du moyen âge qui se pose à ce prêtre, prenant à l'abordage une île sans foi ni loi, armé de son parapluie et accompagné des gendarmes.

Une hostie, même pour ceux qui ne croient pas, c'est chose religieuse et vaguement sacrée. Piétiner une hostie, quelle qu'elle soit, c'est commettre un acte honteux, voire criminel. C'est un prêtre qui commet cet acte, d'où le scandale. Mais pour lui, le scandale est dans cette hostie sacrilège. Le scandale, c'est cette hostie sacrilège, qu'il faut détruire.

On s'est demandé pourquoi Jean Delannoy avait modifié la conclusion, somme toute heureuse, du livre de Quefellec. Pourquoi ne nous laisse-t-on pas pressentir que Thomas, muni de toutes les qualités qui font le véritable sacerdoce, va aller chercher sur le continent, dans un séminaire, l'instruction qui lui manque, puis l'ordination? Le film se clôt sur l'immersion du cadavre dont l'Église ne veut pas dans son cimetière, et sur une nouvelle profanation, celle de l'enterrement.

Après? Après, nous pouvons supposer que Thomas va entrer au séminaire, mais on imagine plus simplement un dialogue épineux avec le curé : « Maintenant, nous allons tâcher de nous faire pardonner. » Étrange pêcheur, qui a pêché en connaissance de cause, face à l'Église et aux gendarmes prêts à tirer! La grossière Croix de bois qui mène la procession, dont on a cru un instant qu'elle allait entrer de force dans l'église, malgré le prêtre, se contente de tourner autour. Thomas, chef religieux, se retrouve avec les siens, dans le seul domaine qui leur appartienne : la mer. Et cette religion-là est la plus forte, jusqu'au bout. Décidément, c'est Delannoy qui a vu juste. Après cette apothéose, même si Thomas voulait entrer au séminaire, le séminaire l'accepterait-il?

Film chrétien par excellence, film entièrement chrétien, malgré et peut-être à cause du scandale qu'il suscite chez les chrétiens. Envisagé comme la suite de *Dieu est mort*, où le prêtre indigne est

revendiqué comme prêtre, malgré son indignité bien connue des fidèles, parce qu'il a été ordonné prêtre, *Dieu a besoin des hommes* nous raconte le drame de celui qui se veut prêtre et qui se sanctifie, et qui écarte de lui sa fiancée, et qui se consacre, honnêtement, de bonne foi, à ce qu'il croit que Dieu réclame de lui, et à qui manque une seule chose : l'ordination. Pourtant, cette œuvre dépasse le problème du sacrement. Thomas n'en est pas la figure centrale. Ce sont tous ces hommes, et toutes ces femmes, qui ont besoin de Dieu, qui le portent, qui le justifient, qui l'amènent à la limite du sacrilège. C'est ce besoin de Dieu qui donne au spectacle son unité. Mais ce Dieu-là nous semble, malgré tout, infiniment plus proche de celui des menhirs et beaucoup plus sauvage que celui des chrétiens. Le prêtre et les gendarmes ont gagné. Le public est contre le prêtre et contre les gendarmes, avec ceux de l'île. Le film a obtenu un prix catholique. Il y a de quoi rêver sur ce que le catholicisme actuel peut tirer d'un tel enseignement.

En somme, le cinéma d'inspiration religieuse a quitté la grande fresque pseudo-historique dont *Fabiola* semble le dernier échec. Il a recruté un dramaturge athée pour donner *Monsieur Vincent*. En Angleterre, il prend avec Greene le thème de l'homme traqué et du gansgter chrétien. Le film de Delannoy a le mérite de l'arracher à un monde équivoque, mais le problème brûlant qu'il pose est déjà un problème passé.

Jean-Henri Roy.

Wolfgang Cordan.

DE MAKRONISSOS A HAGIOS EUSTRATOS

Nous avons reçu de M. Wolfgang Cordan la lettre que voici :

Le 6 novembre 1950.

« Monsieur et cher Confrère,

. . . .

» Makronisos, hélas! existe toujours malgré le transfert des intellectuels connus à Hagios Eustratios; il semble même que la situarion y soit pire que jamais.

» Quant à Hagios Eustratios, où Kornaros se trouve depuis août, l'appel des 2.840 déportés politiques que vous trouverez également joint à cette lettre n'a pas besoin de commentaires. C'est un véritable document humain.

» En France, l'on ne connaît pas encore Kornaros. J'ose espérer que vous voudrez bien vous occuper de son cas, soit par la publication de la très belle lettre ouverte « Message de paix » qui valut à l'auteur la déportation à Makronisos, soit d'une façon que vous jugerez vous-même utile et efficace.

» Veuillez agréer, Monsieur et cher Confrère, l'expression de mon respect et de ma plus haute considération.

« Wolfgang Cordan. »

Nous sommes heureux de publier la version française de l'étude que M. W. Cordan a consacrée à Kornaros[1]*, ainsi que le texte de l'appel adressé à l'O.N.U. et signé par trente des prisonniers de Makronissos.*

Themos Kornaros est né en 1906 dans un village du sud de la Crète. Ses parents étaient pauvres. Les braves gens du pays que j'ai interrogés dans les hameaux et dans les ports, après notre bouleversante rencontre, m'ont raconté la vive intelligence, la soif ardente de tout connaître qui animaient le jeune garçon. Mais que peut faire un fils de paysan, un simple travailleur, s'il brûle de participer aux luttes de l'esprit? Il part vers la grande ville, Athènes,

1. Themos Kornaros, *Die Tat*, Zurich, 29-7-1950.

et il s'établit au plus près du berceau créateur, temple de l
beauté et de la sagesse, fût-ce dans un théâtre comme électricie
ou modeste chauffeur. Au moins, ici, il peut s'instruire; il dévor
les périodiques et les feuilles littéraires des grands journaux. Der
rière les toiles peintes des coulisses, il entend les voix d'Eschyl
Sophocle, Pirandello, Claudel. Au contact des grandes œuvres, s
propres forces créatrices s'éveillent. La conversation des essaim
d'intellectuels bourdonnant autour du plateau lui apprend ce
et cela — l'aiguillonne. Déjà son plan est fait : il s'engage comm
jardinier chez les moines du Mont Athos. Plus d'un an, il y travaill
il écoute, il observe. Puis il rentre à Athènes et publie un roma
qui, d'un coup, le rend célèbre, le roman de la déchéance de l'églis
orthodoxe : *Le Mont sacré ou les Moines sans masque*. Tout ce qu
l'étranger perspicace découvre, en peu de temps et avec gêne, lor
qu'il voyage en Grèce : l'incurie, la rapacité, l'incrédulité et l
cynisme du clergé orthodoxe — Kornaros le décrit dans son hor
reur, en un style simple, clair, direct, le style d'un homme à qui le
mots sont neufs, infiniment précieux, lourds de sens et de respon
sabilité. Personne en Grèce, jusqu'à ce jour, n'avait écrit ains
personne encore n'avait eu le courage d'écrire ce que tous savaien
et voyaient dans l'église. Une vague d'admiration enveloppe l'écri
vain et le porte aux nues, les journaux se disputent sa collabora
tion; il entreprend un grand voyage en Asie.

A son retour, l'incorruptibilité de Kornaros s'affirme : il abord
une nouvelle et périlleuse aventure. N'y a-t-il pas, au large de
côtes nord-ouest de Crète, une île nommée Spina Longa, où son
rassemblés les lépreux de Grèce dont on murmure qu'ils y viven
dans des conditions inhumaines? N'est-ce pas le haut devoir d'u
écrivain digne de ce nom que de servir l'humanité en veillant à l
dignité de l'homme? Usant de ruse, Kornaros pénètre dans l'îl
Il voit, et il souffre; mais les dieux lui sont favorables : il échapp
à la contagion. C'est ainsi qu'il publie son deuxième grand livr
Spina Longa, qui fait scandale et amène le remaniement de
administrations responsables. La gloire du jeune écrivain es
maintenant solidement établie, on sait ce qu'il vaut et la voie qu'
a choisie : son nom s'inscrit à la suite des grands romanciers huma
nitaires, de Zola à Sinclair. Ceux-là furent ses maîtres et la puis
sance de son art les égale. Son aspiration profonde aux domaine
de l'esprit créateur, sa probité, son courage et son talent, il en
fait la preuve : un vaste champ d'action s'ouvre à ce fils des confin

de l'Europe : il a à peine trente ans! Mais l'histoire intervient, l'histoire de notre époque lamentable et troublée, et marque dès maintenant les dates de sa vie.

A l'avènement de la dictature de Metaxas, Kornaros est arrêté, ses livres et pamphlets sont brûlés sur la place publique. Libéré en 1938, à la suite de diverses interventions, il jouit encore pendant deux ans d'une liberté relative, sous le contrôle de la police. Puis viennent les Allemands. Il devient aussitôt membre de l'E.A.M., l'organisation grecque de résistance. En 1943, paraît sous le manteau son écrit *Nous ne mourrons pas*, qui passe de mains en mains comme, en France, *Le Silence de la Mer* de Vercors. La Gestapo se lance à ses trousses et l'arrête. Il souffre les coups, la suspension par les coudes, tous les martyres, mais il survit. A moitié mort, il dicte le grand livre de la lutte pour la liberté en Grèce : *Chaidari* (Les Camps). A la fin de cette même année, en décembre 1944, éclate l'insurrection communiste. Ce sont cette fois les interventionnistes anglais qui, mal renseignés, enferment le socialiste dans un camp de concentration. En 1945, l'erreur est reconnue et corrigée. Mais que fait ce malheureux? Il a le front de se plaindre, dans un écrit, de ce que les collaborateurs économiques des nazis, loin d'avoir été punis, assiègent comme autrefois les ministères pour obtenir des commandes, et en obtiennent. Deux de ces personnages, nommément désignés par Kornaros, lui intentent un procès. Couvert de chaînes, il est emmené à Patras, où sa femme enregistre un document saisissant, une photo : entre deux gendarmes, Kornaros, en titubant, monte les marches du tribunal. Oui, sa femme! L'a-t-on tenue au courant? Lui a-t-on permis d'examiner les pièces de l'accusation? Depuis longtemps elle est habituée à n'être renseignée que par des amis, ou en graissant la patte des geôliers. C'est ainsi qu'elle apprend la nouvelle : trente mois de prison...

Les années passent et Kornaros, enfin libéré, revient à Athènes. Les Américains ont succédé aux Anglais, ils sont venus établir la démocratie. Un vent nouveau semble devoir souffler sur le pays. Notre poète croit enfin pouvoir respirer et, comme les forces lui manquent encore pour une grande œuvre, il adresse, par le canal d'une revue de renom, une lettre ouverte à un jeune écrivain. Dans cette lettre, il écrit que le plus haut devoir d'un poète est de lutter contre le crime et l'inhumanité, et il termine sur cette belle formule grecque : « Aime-moi ». Aussitôt, Kornaros est arrêté. Depuis

lors, novembre 1949, le soleil brûlant de Makronisos dessèche ses membres et cuit son pauvre crâne sans abri.

Les touristes qui, sur de blancs navires, vont visiter Delos, Naxos, Paros et, passant devant le cap Sumion, se penchent au bastingage pour admirer les célèbres ruines du temple de Poséidon, n'accordent pas un regard à cette île désolée, sans un arbre, évidemment inhabitée, qui s'allonge dans la mer bleue au large du cap. Elle se nomme Makronisos.

Ce n'est pas ici le lieu de raconter comment, avec l'aide d'un diplomate étranger et en sa compagnie, j'ai pu visiter l'île. Je ne dirai pas non plus comment nous avons tout d'abord, docilement, considéré la vie très présentable des « convertis » qui, vêtus de beaux uniformes, attendent leur incorporation dans l'armée et, en attendant, font de la gymnastique et, à l'occasion, dansent pour le roi quand il vient inspecter le camp.

Mais il y avait une tente entourée de fil de fer barbelé, dans laquelle nous ne pouvions pas pénétrer, car elle contenait des gens atteints de maladies contagieuses, et de laquelle s'élança, écartant la sentinelle, un jeune homme qui se jeta sur notre groupe en criant : « Ils me tueront, maintenant, mais vous devez aller voir la Charadra, que personne n'a jamais vue. » Et de la tente, des voix répétaient : « Charadra, Charadra... »

Charadra signifie « gorge », et nous l'avons vue. En insistant beaucoup, grâce aussi à l'influence du diplomate, après que le commandant du camp nous eut affirmé qu'il venait d'être nommé et que lui-même ne l'avait pas encore vue...

La Charadra de Makronisos est plutôt une sorte de vallon taillé dans le flanc de la montagne. Une montagne grecque, sèche, sans un arbre, sans un brin d'herbe, sans une goutte d'eau. Le soleil darde inexorablement ses rayons sur les champs de pierrailles et le sol de glaise rougeâtre est profondément crevassé par la chaleur. Comme du bétail à la pâture, dans un enclos de barbelés, nous avons trouvé là trois cents malheureux, des intellectuels pour la plupart, et le plus grand nombre communistes. Nous avons vu les brûlures toutes fraîches, marques de fers rougis à blanc, les mains, les genoux brisés... et pire encore, les muets, auxquels on a déchiré le larynx. Le diplomate et sa femme, les nerfs endurcis par quatre ans de camp de concentration au Japon, possédaient aussi quelques connaissances médicales; je pus donc les laisser aux tâches les plus pressantes et demander s'il y avait ici des poètes.

C'est ainsi que je rencontrai Kornaros. Son visage était fissuré comme le sol. Une barbe noire en broussaille, très mêlée de blanc, couvrait ses joues et son menton. J'évaluai son âge à soixante ans. Il refusa de parler de lui-même. « Vous êtes les premiers qui soient venus ici », dit-il, « vous avez le devoir de parler — de tous ceux-là ». Il fit un geste qui embrassait ses compagnons de misère. Avec clarté, sans un mot superflu, il me fit noter des informations, des noms, des dates, qui devaient être rapportés à un historien d'Athènes, membre de l'Académie. Puis il me chargea de salutations à sa femme et à quelques écrivains français. « Si vous faites quelque chose », me dit-il pour finir, « ne vous servez de mon nom que comme d'un symbole ». Pour avoir une preuve, je lui demandai son autogramme. Il prit mon bloc-note et saisit le crayon d'une main ferme. Mais comme il écrivait « membre de l'union des écrivains grecs », la force lui manqua.

De retour en Suisse, assis à ma table de pierre tessinoise, je me suis mis en devoir d'accomplir ma tâche de témoin. J'ai eu besoin de me ressaisir pour écrire ces choses qui soulèvent le cœur.

Là-bas, je n'ai même pas pu tendre aux lèvres assoiffées de Kornaros un verre d'eau.

Wolfgang CORDAN.

Au Président et aux membres de l'UNO,
Au Secrétaire Général de l'UNO,
Au Président et aux membres du Comité pour les Droits de l'Homme de l'UNO.

Nous, déportés politiques au nombre de 2.840, généraux et officiers d'état-major, anciens députés, savants, écrivains, journalistes, artistes, médecins, avocats, ingénieurs, paysans, maîtres d'école, ouvriers et simples journaliers, nous faisons appel, en lieu suprême, à l'UNO.

La majorité d'entre nous vit comme déportés depuis trois ou quatre ans. On nous traîne d'une île dénudée à l'autre. Nous vivons dans des tentes, véritables lieux de supplice. L'été, la chaleur y est accablante; l'hiver, nous y gelons. Nous avons tous passé par les tortures de Makronisos qui firent écho dans le monde civilisé. Nous pleurons nos morts, ceux qu'on assassina et ceux que décima la tuberculose. Le nombre de ceux qui perdirent la raison par suite

de chocs s'élève à plusieurs cents. Notre état de santé à tous est fortement ébranlé par les privations sans nom et par la sous-alimentation permanente. Presque tous nous sommes tuberculeux ou malades des voies digestives. On nous prépare une mort lente, mais sûre. 600 femmes, emprisonnées dans les mêmes conditions et sur une île aussi dénudée que la nôtre, subissent le même sort.

Quels crimes avons-nous commis pour subir de telles souffrances? Pour qu'on nous traite plus cruellement que les galériens de l'antiquité et que les forçats de l'Ile du Diable?

Nous avons été bannis administrativement, sans jamais avoir été jugés, sans jamais avoir été interrogés. Des hommes quelconques que nous n'avons jamais vus, qui jugèrent superflu de nous soumettre à un interrogatoire nous ont déclarés dangereux pour la sécurité publique; sur une feuille de papier ils ont mis nos noms, en nous accusant tous en bloc du même crime.

La guerre civile est terminée, mais nous, nous sommes toujours en prison. Pourquoi? Parce qu'on ne nous juge pas par nos actes mais uniquement par ceci : si nous sommes prêts ou non à faire violence à notre conscience, prêts à nier l'indépendance de l'esprit, prêts à signer une « déclaration de reniement », prêts à trahir nos convictions. Quel homme honnête serait prêt à se soumettre à de telles exigences? C'est donc d'une véritable proscription qu'il s'agit, d'un emprisonnement à perpétuité dans des camps de concentration où les conditions de vie sont telles que beaucoup d'entre nous y succomberont dans le plus bref délai. On veut nous détruire ainsi; c'est plus naturel et plus perfide qu'une simple fusillade.

Nous implorons votre attention. Nos conditions de vie que l'on qualifie de l'euphémisme d'« exil » sont insupportables. Nous demandons votre intervention. Nous faisons appel au sentiment humain, car il n'y va pas seulement de notre vie : c'est l'honneur de la civilisation humaine qui est en jeu.

(Suivent trente signatures de prisonniers connus, parmi eux les poètes Themos Kornaros, Ionnis Ritsos, Dimitrios Photiadis et Ménélaos Loudémis). Date : Hagios Eustratios, 17 septembre 1950.

Note du traducteur. — Cet appel, ainsi qu'un mémorandum sur les conditions de vie des prisonniers, est arrivé à destination et a été publié par la presse athénienne. Parmi ces prisonniers, quantité de non-communistes, par exemple Kornaros.

Livres

Bon pied bon œil, par *Roger Vailland* (Corrêa, édit.).

Les trois romans que Roger Vailland a publiés jusqu'à ce jour ont d'abord attiré l'attention par leur style, qui semble l'héritier même du style propre au XVIIIe siècle et que Stendhal porta à son plus haut point d'efficacité. C'est la même clarté, la même rigueur dans l'expression et le vocabulaire, dont le rôle n'est pas tant d'animer une rhétorique nouvelle que de suggérer un univers affranchi et désinvolte. Quoi qu'il en soit de ces œuvres, d'où s'élève une impression de maîtrise du langage peu commune, on peut se demander précisément pourquoi aucune d'elles, fût-ce la dernière : *Bon pied bon œil*, n'est jamais décisive.

Sont-ce même des romans, ces livres qui sont à la fois trop proches de l'auteur et trop proches des événements, trop fermés sur de rares héros et trop dissipés dans l'actualité? Bien sûr, le propre du roman contemporain est de mêler au « possible » la réalité de l'histoire et à l'imaginaire l'expérience vécue et subie. Il y a beau temps que le romanesque ne tourne plus autour du pôle fictif ou du vraisemblable. Le romancier moderne, pour faire sien le rêve d'un monde qui tend toujours davantage à la création de sa réalité, s'efforce de trouver un équilibre entre la psychologie et l'histoire. Mais c'est la voie ouverte aux abus. L'intervention de l'histoire, en effet, semble corrompre jusqu'à la possibilité du roman en général, et devoir lui substituer la forme de la *chronique*, plus apte à témoigner d'une réalité vécue au jour le jour et comme disséminée en tranches d'expériences anodines. Mais il est un autre danger que court le romancier « engagé », pour qui il est d'autant plus urgent de témoigner que dans ce témoignage il y va de lui-même et de ses revendications : c'est celui de devenir prisonnier du monde qu'il décrit. Toute œuvre est signification, bien sûr, mais la tentation est grande pour le romancier, qu'il soit complice ou non de la réalité dont il extrait son œuvre, de transformer son témoignage en une démonstration. Le roman, qui est essentiellement une action entrevue sous différents éclairages, s'accommode mal d'un projecteur unique qui mette en lumière les causes et laisse dans l'ombre les effets. Mais tel est bien le destin du roman qui prétend rendre compte de l'actualité : il lui faut rendre manifeste ce qu'on l'a chargé de signifier; il ne doit ni tricher avec la vérité ni la déguiser, mais bien lui faire une place de choix. *Dieu*, écrit Sartre, *n'est pas un artiste.* Mais l'Histoire non plus : pour peu qu'on l'élève à l'absolu, il n'y a plus qu'une vérité, et c'est à qui prouvera le mieux, dans une perspective qui fasse jouer à plein les théories marxistes, que la réalité se réduit aux nécessités de l'histoire et, bien entendu, que « *le social détermine la conscience* ». Mais qu'est-ce qu'un destin où l'on ne verrait que ses conditionnements?

Il semble que Roger Vailland ait délibérément choisi de céder à cette tentation. Il a voulu faire de son témoignage une démonstration, en suggérant un univers romanesque où la liberté des personnages s'exprimerait en termes de conditionnements — par conséquent, ne s'exprimeraient pas

du tout. Sous le couvert d'une chronique circonstancielle qui mette en lumière l'évidence d'un certain nombre d'exemples, les uns favorables à sa démonstration, les autres chargés de la contredire, il a donné face à face le portrait du militant et celui du bourgeois affranchi. S'agit-il donc d'une œuvre conforme aux théories d'Idanov, grosse du désir de militer en faveur d'une cause, de la justifier, et d'être au roman ce que sont à la peinture les tableaux de Fougeron? Il y a fort à parier que Roger Vailland avait *l'intention* d'écrire un roman de ce cru, mais l'étonnant, c'est qu'avec *Bon pied bon œil*, on est loin du compte.

Dans ce nouveau roman, on retrouve des personnages de *Drôle de jeu* que la vie civile et légale a transformés en héros sans apparat. Plus de pouvoir, d'exaltante liberté, plus d'héroïsme non plus, ni de fonds secrets à gaspiller. Marat, après s'être conquis un pécule d'importance en trafiquant sur les devises, s'est retiré dans l'Aubrac où il élève des taureaux. Il demeure l'espèce d'étranger qu'il était déjà au cœur de la Résistance, libertin cultivé qui se préoccupe avant tout de ménager ses aides et sa liberté d'action. Rodrigue, de son côté, s'est inscrit au Parti Communiste : il est devenu un militant sérieux, hanté par la libération du prolétariat. Le récit commence au moment où Marat rend visite à son ami Rodrigue. Comme c'est dimanche, Rodrigue doit aller vendre la presse communiste; Marat l'accompagne. :

— *Pour un ancien terroriste, tu fais maintenant un drôle de métier!*

— *C'est la forme qu'a pris aujourd'hui notre combat.*

Au cours de cette matinée bien remplie, qui vaut au lecteur une description savoureuse du public dominical qui achète la presse communiste, Rodrigue avoue à son ami qu'il va se marier. C'est ici qu'apparaît Antoinette Larrivière, à qui Rodrigue a fait un enfant. Marat est contre le mariage, Rodrigue est pour. Mais Vailland, qui sait user de son style d'une manière aussi désinvolte que Stendhal, tranchera le débat en trois phrases : « *Rodrigue remit la décision au lendemain. Il se maria à la date fixée. Lamballe-Marat fut son témoin* ». Après une année de vie conjugale sans heurts, Rodrigue sera arrêté, accusé d'avoir livré des documents secrets à une « puissance étrangère » : en fait, il s'agit d'un dossier sans importance de la D.G.E.R., que Rodrigue avait conservé chez lui, fasciné par la mention « *Extrêmement secret* » que l'on avait apposée sur la couverture. Mais Antoinette sera retenue par la police pendant deux jours et gentiment passée à tabac — au point qu'elle en deviendra borgne. L'arrestation de Rodrigue donne lieu à une belle campagne de la part de la presse communiste et le Parti prétend charger un avocat notoire de sa défense. En fait, l'avocat en question déléguera son lieutenant, une avocate obscure et sans retentissement qui prendra l'affaire en mains, rendra à Rodrigue des visites en prison, l'assurera de la sympathie et de l'attention du Parti — et se fera faire par le prisonnier une cour en règles. Rodrigue restera en prison, à la longue plutôt ravi, puisque son séjour en cellule lui permet de voir souvent et sans difficultés son avocate dont il est amoureux. Pendant ce temps, Antoinette tentera de remuer ciel et terre pour libérer son mari, fera gaffe sur gaffe (j'entends ce que veut faire entendre Roger Vailland, c'est-à-dire qu'elle ira à l'encontre de la nonchalance, sinon de l'indifférence du Parti). Elle finira par obtenir sa libération grâce à l'amitié

de Marat qui usera de son crédit auprès d'un ministre compromis dans de louches affaires. Rodrigue libéré se préoccupera surtout de coucher avec son avocate et Antoinette finira par aller habiter auprès de Marat.

Voilà pour les grandes lignes de l'intrigue. On voit donc que ce roman se joue à cinq personnages : Antoinette, Rodrigue, Marat, l'avocate et le Parti Communiste. Belle image d'Épinal où se font face deux camps : les communistes et les non-communistes. On se doute bien que le contraste du militant et du bourgeois affranchi devait signifier quelque chose. Mais il semble que Roger Vailland s'y est pris de telle manière que son roman *signifie* très exactement le contraire de ce qu'il l'avait chargé de signifier. Que s'est-il passé, quel sens donner à ce renversement inattendu ?

De deux choses l'une, en vérité : s'il n'est pas vrai que Roger Vailland a voulu ce renversement, on peut se demander à quoi correspond une telle *rouerie* grâce à laquelle il peut se donner l'air d'écrire des œuvres d'allure communisante, sans compromettre son indépendance d'esprit qui semble, du coup, peu conforme aux exigences du Parti. Faut-il croire que, de cette rouerie, M. Kanapa se soit fait la première dupe? Mais si l'on admet ce que j'ai pour ma part tendance à admettre, que Roger Vailland a délibérément pris sur lui d'opérer ce renversement, il faut bien voir dans *Bon pied, bon œil* non pas le panégyrique du militant communiste ni le procès de la mentalité bourgeoise, mais bien l'inverse : procès du militant et justification de l'esprit d'indépendance.

Car enfin, de la part d'un écrivain dont on a l'habitude de dire qu'il fait plus que flirter avec le Parti, cette manière d'envisager les choses est pour le moins surprenante. Il ne fait pas de doute que Rodrigue apparaît, dans ce roman, comme un lâche et un imbécile : il ne peut pas pardonner à Antoinette les efforts qu'elle fit pour le libérer ni surtout le fait qu'elle ait perdu un œil pour une aventure qui ne la concernait pas. Il tient qu'elle a *mal agi :* elle qui n'est point communiste, elle est allée au-devant des intentions du Parti; elle a cru bon de faire preuve d'audace et d'indépendance en cherchant sa libération sans recourir à l'appui du Parti et, par surcroît, elle a tenu tête aux policiers, les a nargués au point d'en devenir borgne, elle qui n'avait aucune raison de leur résister, aucune raison *politique*. Et pendant que sa femme s'évertuera dans son innocence à trouver des moyens de le faire libérer (elle ira jusqu'à chercher des moyens d'évasion), notre militant modèle profitera de son emprisonnement pour faire une cour sans risque moral ni embarras à son avocate. Piètre personnage... En regard de qui Antoinette apparaît décidément comme l'héritière d'une autre affranchie de la littérature chère à Roger Vailland : Lamiel, courageuse et entêtée, mais dans son courage et dans son entêtement, innocente surtout.

Quant à Marat, il se taille également le beau rôle, lui qui se moque de l'action militante de son ami Rodrigue et qui finira par offrir à Antoinette un gîte et le confort dont elle rêvait. A l'horizon, le Parti brille par son inefficacité, mène sans doute une campagne de presse pour la libération de Rodrigue, mais se préoccupe peu de le voir libéré.

Il est rare qu'un roman entraîne à faire sur ses personnages des jugements de valeur, et je sais bien qu'il n'est rien dont le critique doive se garder davantage. Mais c'est précisément sur un *plan moral* que Roger Vailland a situé ses personnages : ce n'est pas tant leur comportement

qui est significatif, que leur *conception morale* du monde. D'un côté, Roger Vailland a mis en scène une figure de militant communiste qui ne veut penser ni agir qu'en fonction du Parti, — et qui se conduit mal. D'un autre côté, il a dressé des destins qu'il a voulu affranchis de toute contrainte morale, et c'est en les opposant à la « petite histoire » qui est celle dont vit et s'exalte Rodrigue, qu'il les a doués d'une dimension souveraine. Ces destins qu'il voulait faire témoigner contre un ordre en faveur d'un autre lui échappent d'autant plus qu'ils sentent peser sur eux le démon de la liberté, là où l'existence de Rodrigue ne signifie pas autre chose que complaisance, soumission et servitude.

Drôle de jeu s'était terminé sur la lecture de l'*Anabase*; dans *Bon pied bon œil*, il y a également une lecture de Xénophon, mais les temps ont changé, et la perspective. C'était Marat qui, dans *Drôle de jeu*, cherchait des raisons à son combat dans les exordes qu'adressait Xénophon aux Dix-Mille. Dans *Bon pied bon œil*, c'est Antoinette qui essaie de retrouver dans son union avec Rodrigue les raisons mêmes qui unissaient les Dix-Mille dans leur combat et leur résistance solidaire. Ces deux lectures n'ont plus rien de commun, et Antoinette aura beau prendre exemple sur la solidarité des Dix-Mille encerclés et presque anéantis, elle ne trouvera au bout de sa lecture que sa propre solitude. Et lorsqu'elle ira se réfugier auprès de Marat, ce sera encore pour mêler sa solitude à une autre : Marat lui avouera qu'une blessure reçue à la guerre a fait de lui un nouvel Abélard, si bien qu'il n'aura plus rien à lui offrir, qu'une complicité dans le refus et la révolte.

Mais pourquoi Roger Vailland a-t-il manqué son but? Pourquoi son roman semble-t-il en dernière analyse insuffisant et mince? On tiendra d'abord pour responsable de cet échec l'opération du Saint-Esprit par laquelle *Bon pied bon œil*, que son auteur destinait à servir la cause communiste, la dessert en fait, et bien loin de témoigner en sa faveur, en donne un procès plus inattendu peut-être que pertinent. Mais ça, c'est l'affaire de Roger Vailland. Au demeurant, si son livre est finalement manqué, c'est faute aussi d'un équilibre, je crois bien, entre la psychologie et l'histoire. Il vaudrait mieux dire : la petite histoire, puisque aussi bien elle n'intervient que sous la forme d'anecdotes aussi contemporaines que privées de retentissement (vente dominicale de la presse communiste, arrestations dignes de faits divers avec, à l'horizon bien sûr, l'éclat magique du grand combat que mène le Parti...) La tradition psychologique du roman français, dont Roger Vailland se réclame et veut hériter, s'accommode mal de la « petite histoire » : c'est un genre démesuré pour un objet si mince — et si éphémère. Entre le roman et la chronique, il eût fallu choisir et renoncer aux charmes de l'un, pour rendre plus percutante la vérité de l'autre. Puisqu'il ne pouvait être question dans ce livre de *destins* (il y a bien des allusions, mais si discrètes : la castration de Marat par exemple) peut-être eût-il mieux valu élever ces personnages, qui ne s'expriment que par leurs conditionnements, à la dignité d'une épopée. Lorsque Laclos ou Constant faisaient appel à l'histoire, c'était pour écrire un *Discours sur l'éducation des femmes* ou un *Essai sur les Révolutions*. Mais quand ils écrivaient un roman, c'était pour de bon.

Jean-Jacques SALOMON.



Tu récolteras la tempête, par *Jean Hougron* (Domat, édit.).

Un des premiers sujets d'étonnement du soldat débarquant en Indochine, c'est le mépris assez apparent du colon à son égard. Pour peu que ce soldat eût connu la joie de la Libération, et l'accueil du village alsacien, lui ouvrant largement chacune de ses maisons, avant même que les Allemands ne soient complètement chassés; l'accueil de Saïgon et de la Cochinchine lui paraissait plutôt froid. Et le soldat ne s'est pas privé de juger sévèrement ce civil qu'il croyait protéger, et son ingratitude. Il a fallu attendre Hanoï, les légionnaires pleurant de joie comme des gosses, devant les véhicules blindés, pour trouver quelque chose qui puisse être comparé à la campagne de France. Certains ont rapidement classé tous les blancs dans le clan méprisé des planteurs, ils ont vu, dans leur morgue, le mépris du capitaliste pour le militaire. Pourtant, il y avait autre chose. Si bien des planteurs méritaient largement le mépris du combattant, il y avait d'autres blancs, dont la méfiance à l'égard des matamores un peu trop amoureux de leur passé guerrier pouvait avoir infiniment plus de valeur. Ceux-là ne voyaient pas dans la colonie une mine d'or. Ils étaient souvent pauvres. Nous les trouvions, isolés, au milieu d'une population jaune qui jetait des grenades dans nos voitures. Lorsque nous nous étonnions de leur solitude, lorsque nous nous proposions de les protéger, ils souriaient. Vivant dans ce coin du Laos ou d'Annam depuis des années, mariés pour la plupart à des Annamites, mi-européens, mi-asiatiques, ils tenaient dans un village où n'importe lequel d'entre nous eût été assassiné dans les huit jours.

Cette histoire-là, où l'Annamite se mêle au blanc, au milieu d'une communauté isolée et vaguement sordide, Marguerite Duras la laissait deviner. Jean Hougron la raconte minutieusement, quotidiennement, dans cette *Nuit Indochinoise*, qui s'intitule encore *Tu récolteras la tempête.* Mais Marguerite Duras ne pouvait nous parler du Viet-Minh qu'elle n'a pas connu; et le titre seul de cet autre roman nous indique que cette fois, il va s'agir des rapports entre les blancs et les jaunes, dans le conflit que nous avons connu.

Le témoignage était nécessaire, indispensable même à ceux pour qui le Viet-Nam évoque les grenades de Cholon, les mitrailleuses chinoises de Haiphong, et cette éternelle guerre des nerfs, ces coins tranquilles, où tel camarade disparaissait sans retour dans le quartier indigène.

On cherchera en vain, dans ce gros volume, des faits d'armes et des embuscades : « Juste un village comme les autres, semblable à tous ceux que nous avions survolés depuis l'aube, coloré comme un jeu de construction, avec le rouge ocré de ses deux routes en croix, les quatre angles d'un blanc crayeux des bâtiments européens, pointés vers la place rectangulaire, et un peu partout, au hasard des jardins, le vert jaunissant des arbres et des pelouses. » Un village comme les autres, avec ses racontars, ses jalousies, et ses intrigues. Le Viet-Minh ne semble y être qu'une occasion

pour les épouses infidèles ou pour les commerçants chinois de liquider plus facilement un homme gênant. La grande question est de savoir si Dravet est mort, pourri par l'opium, à cause du désir que Phan avait de le conserver auprès d'elle. Lorsque Hélène revient de Saïgon, le seul problème est de savoir pourquoi ce voyage l'a rendue amoureuse d'un époux détesté? Le timide Velaine réussira-t-il à empêcher le trafic d'Aldric? Blende parviendra-t-il, après avoir échappé aux rebelles, à devenir un homme respecté? — Autant de problèmes prosaïques, sentimentaux, individuels, qui n'ont qu'un rapport lointain avec les événements. C'est en passant, sans insister, qu'on évoque l'attaque d'un convoi, des grenades jetées dans un cercle français, et les bambous acérés qui défendent le village. Quant aux soldats, blancs et jaunes sont d'accord pour voir en eux des intrus. Hâbleurs ou buveurs, ils n'y comprennent rien, ils embrouillent les fils déjà mêlés de ces intrigues quotidiennes, à coup de mitrailleuses ou d'incendies de paillotes.

« Lestin savait que dans le moindre hameau d'Indochine les soldats français n'avaient trouvé que ce refuge : le bistro. C'était toujours la même chose, les tournées succédaient aux tournées jusqu'à épuisement de leur maigre solde. De grands coups de gueule, des propos de chambrées, aussi la guerre, « leur guerre », A qui en aurait le plus descendu, et ils ressassaient leur haine, trouvaient de nouvelles raisons de mépriser les indigènes, les englobant tous dans la même rancœur dégoûtée. Cela parce qu'il n'y avait que des soldats, las terriblement, des soldats qui se battaient depuis des années, dont on ajournait sans cesse le rapatriement, déformés par leur métier jusqu'à oublier qu'ils étaient des hommes, ne voulant pas ouvrir les yeux, obstinés peut-être, parce qu'ils devinaient qu'essayer de penser serait pire encore, qu'ils y perdraient cette fois le goût du combat, et à cause de cela, ils se raidissaient, hostiles, pour accepter leur vie... Ils étaient là, abandonnés à eux-mêmes dans un pays meurtrier, au milieu d'hommes méfiants. On leur avait dit qu'ils allaient se battre, et ils n'avaient qu'un ennemi insaisissable, des escarmouches sans importance. Un effritement lent qu'ils réalisaient, parfois, brusquement, après de longues périodes d'inconscience, et c'était alors ce que les jaunes appelaient : « leur folie de brutes occidentales », alors qu'il n'y avait qu'une immense nostalgie d'un coin de France, d'une famille, d'un métier, d'amis, qu'ils avaient peur soudain de ne jamais retrouver, alors seulement, ils devenaient méchants, mais c'était à la façon des bêtes blessées, parce qu'ils souffraient trop eux-mêmes. » (pp. 120-121).

Lignes sévères, en cette période où les Français se battent contre un ennemi infiniment plus puissant que celui des guerillas de naguère. Mais dans cette sincérité sans indulgence, comment ne pas reconnaître un son infiniment plus juste, et au fond plus acceptable pour les combattants eux-mêmes, que certaines louanges faciles?

Si nous nous attardons sur de telles pages qui réveillent trop de souvenirs, Jean Hougron n'en fait pas sa peinture principale. Combien plus important à ses yeux Lastin, ce médecin qui a fui son passé, et qui soigne les Laotiens, les Chinois et les Annamites! Pour lui, pas de faits d'armes en perspective, ni de grands mots. Il fait son métier, simplement. Et lorsqu'il sait que Khône, le frère de sa concubine, passe au Viet-Minh, il pénè-

tre chez lui avec la même tranquillité que chez un malade. Un revolver qui claque à bout portant, une lutte brève, et Lastin tombe sur le cadavre de son adversaire, sans que nous sachions si cette victoire ne va pas lui coûter la vie.

On a évoqué bizarrement la télévision, à propos du réalisme patient de cette œuvre. Nous penserions plutôt à ce qui se passait derrière nos half-tracks lorsqu'ils disparaissaient, dans un nuage de poussière, et que tel village, rendu désert par notre approche, commençait à revivre. Quelque maladresse, peut-être, dans l'exposé d'une intrigue touffue, où s'entre-croisent trop de personnages. Mais toute l'Indochine est là, dans sa lumière chaude et humide, d'une présence si réelle qu'elle éveillera chez ceux qui la connaissent une extraordinaire nostalgie.

J.-H. R.



Consciences algériennes, n° 1, revue dirigée par *François Chatelet, Jean Cohen, Abd-el-Kader Mahdad, André Mandouze, Abd-el-Kader Mimouni.*

Lancer aujourd'hui, en France, une nouvelle revue — quelle qu'en soit la tendance — constitue, on le sait, une aventure que les plus téméraires n'envisagent pas sans de légers frissons. Imagine-t-on ce que représente une tentative de cet ordre, quand elle se situe *en Algérie* et qu'elle se réclame d'une attitude ouvertement, irréductiblement *anticolonialiste?* C'est pourtant ce que viennent d'entreprendre quelques hommes de bonne volonté, groupés autour d'André Mandouze, et dont la réunion dans le Comité directeur d'un même organe symbolise le dépassement progressif des divergences politiques et confessionnelles — dont l'Administration gubernatoriale avait jusqu'ici tiré parti pour affaiblir l'opposition : la grosse colonisation et ses hommes de main sont enfin sur le point de voir se changer en unanimité pratique la condamnation unanime qu'ils avaient déjà suscitée contre eux dans l'ensemble du pays.

Ce numéro 1 débute par un *Manifeste* où sont en particulier énumérées ces « trois conditions préalables de toute saine politique » en Algérie : liquidation définitive du racisme; liquidation définitive du colonialisme; engagement définitif dans le sens de la démocratie.

Après un texte de Mandouze qui met en relief l'essentielle solidarité entre un nationalisme et un progressisme algériens valables, entre la cause de la paix dans le monde et la cause de l'Algérie, une étude de François Chatelet pose le problème de la complémentarité entre nationalisme et lutte de classe — à partir de cette remarque qu'on ne peut identifier purement et simplement l'oppression économique et l'oppression raciale : « Le mode colonialiste d'exploitation diffère du mode capitaliste tel qu'il est fourni par le système libéral classique... Non seulement le colon *constate*, comme l'industriel français, qu'il possède les moyens de production et qu'à ce titre il a le droit d'en tirer profit, mais encore il *affirme que ce droit est fondé dans l'histoire et dans la nature.* »

Les *Réflexions d'un chrétien sur le problème algérien* dénoncent ensuite le « réalisme » colonialiste, et son hypocrisie fondamentale qui consiste

à déclarer, au sujet des autochtones : « Ils ne peuvent pas changer » — « c'est-à-dire : il ne faut pas qu'ils changent, puisque ce changement entraînerait celui de tout un système économique et politique, que nous voulons maintenir parce qu'il nous est avantageux. Et c'est le maintien de ce système qui empêche le changement... ». Une intéressante étude de M. Emsalem dégage divers aspects du *fait colonial* et plus particulièrement l'existence de classes locales différentes parmi les colons. La partie doctrinale de la revue se termine par un texte émanant de l'Association des Oulamas et relatif au problème de la séparation du culte et de l'État en Algérie. Texte dont l'actualité se trouve confirmée par le passage à Paris, à la mi-décembre, du président et du vice-président de l'Association, venus pour tenter de convaincre les milieux gouvernementaux de l'extrême importance de ce problème. (La solution en est d'ailleurs inscrite, mais naturellement en pure perte, à l'article 56 de ce Statut de l'Algérie que la politique du gouvernement général s'applique à ridiculiser depuis trois ans en le considérant comme un simple hochet pour citoyens de race inférieure.)

Il faudrait citer encore une véhémente protestation contre la présence illégale — aux termes de la loi française elle-même — de M. Naegelen au poste de gouverneur général de l'Algérie, illégalité dont on se rappelle qu'elle fut dénoncée le 20 octobre dernier à l'Assemblée nationale par M. Fonlupt-Espéraber, député M.R.P., et soulignée dix jours plus tard par le journal *Le Monde*. Un poème de Jean Sénac, diverses chroniques et toute une documentation sur les Partisans de la Paix constituent la dernière partie de ce numéro, dont la richesse de contenu et l'allure générale sont la très belle réussite d'une petite équipe — aux moyens matériels durement limités.

Un tel effort vaut d'être attentivement suivi. Ceux qui l'ont entrepris, dans les conditions les plus ingrates, n'en sauraient attendre pour eux-mêmes que de constants désagréments. L'essentiel est qu'ils puissent tenir, et cela signifie qu'il faut qu'on sache qu'ils existent — afin que soit rendu plus malaisé le radical étouffement dont certains, déjà, doivent rêver autour d'eux. On n'a pas oublié ce que furent, en Algérie, les élections de 1948. Or, voici qu'on prépare avec le même soin celles de 1951. M. Naegelen en avait même avancé la date (4 et 11 février), dans le double but de réserver ensuite tout le temps nécessaire à la préparation de sa campagne électorale, et d'éviter que les renouvelables de l'Assemblée algérienne ne participent au vote du budget [1] en hommes soucieux de leur réélection prochaine — et par suite dangereusement ouverts aux soucis des populations... [2]. De telles circonstances rendent encore plus nécessaire l'existence d'organes courageux. Mais aussi la rendent-elles à certains plus indésirable encore. Raison de plus, en ce début d'année, pour accompagner *Consciences algériennes* de nos souhaits les plus vigilants.

Francis Jeanson.

1. En Algérie, l'année budgétaire commence le 1er avril.
2. Toutefois, la commission de l'Intérieur à l'Assemblée Nationale vient (le 26 déc.) de se prononcer en faveur d'un ajournement...

L'INDOCHINE

Parfois je rencontre un député de la majorité et lui demande :

— Qu'attend-on pour se décider à évacuer l'Indochine?

— Enfin, vous n'y pensez pas, se récrie-t-il. Laisser Ho-Chi-Minh dominer cette péninsule, lui ouvrir la route de Singapour, alors que nos alliés américains interdisent aux communistes la route de Séoul? Pour les Américians comme pour les Alliés, la Corée a toujours eu beaucoup moins d'importance que l'Indochine. Nous ne pouvons pas laisser le communisme dominer l'Asie.

— Soit, mais alors soyez logique avec vous-même. Là où il domine et risque de s'étendre sur toute l'Asie, c'est en Chine. Pourquoi n'allez-vous pas conquérir la Chine?

— Ah! ne me faites pas évoquer des hypothèses irréalisables. Peut-être a-t-on eu tort de ne pas suffisamment aider Tchang Kaï Shek, mais, en tout cas, ce qui est perdu est perdu, et il faut marquer un coup d'arrêt.

— Et... c'est en Indochine que vous entendez marquer ce coup d'arrêt?

— Oui.

— Vous ne vous rendez pas compte que vous risquez d'être jetés à la mer, que de toutes façons vous n'y pouvez plus rien et que ce que vous pourrez sauver, vous ne pourrez le sauver que par la négociation.

— Peut-être, mais ce n'est pas après des défaites que l'on peut négocier. Négocier maintenant, c'est négocier sous le coup d'un échec qui réduit singulièrement le poids que nous pourrions avoir dans la négociation.

— Certes, mais pourquoi n'avez-vous pas négocié il y a deux ans quand vous vous croyiez victorieux?

— Le Viet Minh à l'époque semblait s'être dissous, ne plus exister. Nous pensions pouvoir le réduire aisément.

— Ainsi, vous ne négociez pas quand vous êtes vaincus, parce que vous avez peur de perdre la face, et vous ne négociez pas non plus quand vous êtes victorieux parce que vous ne croyez plus à la réalité de votre adversaire.

— Mais qui vous parle de négocier? Il faut, là-bas, se battre et refuser le communisme, comme nous le refusons en Occident, c'est le même combat.

— Soit. Mais je ne croyais pas que la France se fût engagée dans l'aventure indochinoise pour des idées, pour défendre sur la terre indochinoise les valeurs de l'Occident; je croyais qu'elle s'y était engagée pour défendre, je ne veux pas dire ses intérêts, car vous m'accuseriez de polémique, mais du moins un certain nombre d'institutions qu'elle avait créées et surtout, c'est le grand argument que l'on m'oppose depuis des mois, les hommes qui s'étaient compromis avec les autorités françaises.

— Il n'y a aucune raison pour que nous partions d'Indochine. Si nous y avons versé notre sang, nous avons dépensé nos milliards (1.000 milliards

ont été investis depuis le début de la colonisation), ce n'est pas pour en partir le premier jour où des révoltes d'indigènes nous menacent.

— Pensez-vous rester avec la solution Bao Daï que vous préconisez? Et ne savez-vous pas que vous avez déjà dépensé pour cette guerre autant que vous aviez investi en 50 ans de colonisation?

— Alors quoi : voilà que vous me reprochez la largeur d'esprit, le désintéressement dont tout à l'heure vous me croyiez dépourvu. La France vient de prouver, par la solution Bao Daï, qu'elle n'était pas acharnée à défendre ses intérêts matériels et que sa présence intellectuelle (le mot spirituel vous déplairait sûrement) lui suffit.

— Nous y voilà. Il vous a fallu être vaincus, être réduits à une guerre réelle pour envisager les concessions politiques qui, faites plus tôt, eussent évité cette guerre. Il est incontestable que si, quand Ho Chi Minh est venu en France, Marius Moutet lui avait fait une partie seulement des concessions qui ont été faites à Bao Daï, la guerre actuelle eut été évitée. Maintenant, vous faites cette guerre pour imposer quelqu'un qui, vous le reconnaissez, vous évincera pratiquement. Et vous la faites en partie avec un matériel américain qui, vous le savez bien, n'est pas donné pour rien et qu'il faudra payer d'avantages économiques.

— Où voulez-vous en venir?

— On se bat actuellement en Indochine, en sachant parfaitement qu'on n'y restera pas.

— Oui, mais je vous l'ai dit tout à l'heure, nous luttons contre le communisme, comme nous luttons contre le communisme en France, comme nous sommes décidés à nous défendre sur le Rhin.

— La boucle est bouclée le dialogue peut recommencer.

R. S.



LES PIÈCES D'ADAMOV

La confusion des opinions touchant ces deux pièces tient peut-être au plan où l'on s'est efforcé de les situer. On n'a voulu y voir rien moins qu'une révolution, qu'un « tournant de l'art dramatique ». Aussi les critiques furent-ils réduits à jouer les prophètes. Reste cependant la possibilité d'examiner plus modestement ce que sont ces pièces, et surtout ce que nous apporte leur représentation.

Il m'a semblé, contrairement à l'opinion générale, que *La grande et la petite manœuvre* était infiniment plus efficace que *L'invasion*. Je veux bien que l'on y retrouve nombre de thèmes kafkaiens et qu'il n'y ait rien de plus usé, aujourd'hui, que ces thèmes-là; n'empêche qu'ils retrouvent dans *La grande et la petite manœuvre* une force, un attrait neufs. Il est facile de se rendre compte de leur commune ambition : rendre à l'espace scénique son efficacité, en faire ce lieu unique où, comme le dit A. Adamov, « le monde visible et le monde invisible se touchent et se heurtent » — autrement dit où ils se confondent et se manifestent concrètement. A. Adamov s'est efforcé de conférer à la mise en scène une importance pri-

mordiale (et ceci non pas à la manière de G. Baty, qui est la manière du décorateur), de faire des acteurs des êtres de chair et de sang, des objets, de véritables objets qui tiennent de la place, qui ont un poids. On voit tout de suite le danger d'une pareille entreprise : que ces êtres de chair et de sang, que ces objets deviennent des symboles, de vaines allégories, danger que le dialogue, réduit à une pure fonction instrumentale, ne saurait conjurer. Pour y parer, il n'est sans doute qu'un artifice : le mouvement théâtral, la violence du jeu théâtral, qui y fasse, de gré ou de force, participer le spectateur.

Ce mouvement est absent de *L'invasion*. Aussi, à la voir représenter, a-t-on plutôt l'impression d'assister (de loin, de très loin) à l'effritement d'une pièce. Dès l'image, saisissante, du premier tableau : la scène sombre, encombrée de papiers, où des êtres mènent une vie crépusculaire, tout nous est donné. Le silence est plein de sens. Les mots, les phrases ne servent qu'à détruire cette plénitude : le sens de *L'invasion*, au lieu de se construire tout au long de l'œuvre, se délite. On aurait pu concevoir pareille « anti-pièce » sur le mode comique : comme la parodie d'une pièce. Il n'en est rien. A. Adamov nous convie à participer à ce jeu qui est le contraire d'un jeu. D'où vient que le spectateur ressente un malaise, que son attention décroisse à mesure, dès avant la fin (et pourquoi cette fin, et à ce moment?) Mais peut-être, cet échec était-il inscrit dans le thème même de la pièce : cette pièce ne pouvant prendre sa signification que dans cet échec.

Il en va tout autrement pour *La grande et la petite manœuvre*. Cette fois, le spectateur est violemment mis en demeure d'y participer. La réalité des objets, la présence des acteurs conservent le rôle essentiel qu'ils avaient dans *L'invasion*, mais cette fois, ils sont valorisés par la violence du mouvement dramatique. L'attrait (ou la répulsion) que cette pièce suscite chez le spectateur est, au premier chef, physique : bruits lancinants, cris, soudaineté des événements, brutalité des rapports scéniques des personnages. Le théâtre retrouve par là la mission que lui assignait A. Artaud : d'être une fête, une fête de destruction. Les symboles, et le plus rude d'entre eux : cette mutilation physique qui traduit la mutilation morale du héros, ne se décomposent plus comme c'était le cas dans *L'invasion*; ils sont entraînés dans le mouvement qui les maintient, qui en arrive à nous les rendre évidents, voire à les justifier. Le langage, lui-même, participe à ce jeu : il n'a plus la transparence un peu triste de celui de *L'invasion*. Aussi simple, aussi dénudé il porte mieux et plus loin; « survolté » en quelque sorte par une ironie parfois féroce.

Cette divergence, cette opposition presque, entre les représentations des deux pièces d'A. Adamov, — qui traitent cependant d'un thème unique : la solitude en commun, l'impossibilité de toute communication vraie entre les hommes, l'amputation progressive de l'homme pris dans la mécanique des valeurs humaines, est propre à nous rappeler certains impératifs du théâtre. Et ce n'est pas leur moindre mérite de procurer l'une directement, l'autre par le contraire, la nécessité d'un espace scénique réel, celle du mouvement dramatique qui seul donne à une pièce son sens de pièce.

B. D.



L'AMNISTIE

L'Assemblée nationale examine actuellement — elle l'aura sans doute voté quand ce numéro paraîtra, — un projet de loi portant amnistie. Il s'agit de relever de leur peine — et d'en effacer la mention sur les casiers judiciaires — certains hommes condamnés pour collaboration. Les partisans de l'amnistie arguent du caractère politique et parfois arbitraire de nombreuses condamnations; ce qui est exact. Ils soulignent la disparité des peines selon les tribunaux et selon les dates; ce qui est également vrai. Enfin ils affirment que les criminels, tortionnaires et délateurs ne risquent pas de bénéficier de l'amnistie ou de certaines autres dispositions du projet; ce qui est plus contestable, car l'amnistie est accordée compte tenu des grâces intervenues et par l'effet des commutations de peine: ces condamnés peuvent quelquefois remplir les conditions prévues, au moins pour la libération anticipée.

A quoi répond cette loi? L'amnistie idéale est, non pas celle qui corrige ou atténue les effets d'une série de condamnations — en l'occurrence l' « épuration » —, mais celle qui la confirme, elle en est l'aboutissement normal. Il n'y a pas là de paradoxe : une épuration menée selon des nécessités politiques évaluées au plus juste — ce qui ne veut pas dire évidemment conforme en tout point au droit existant — prévoit l'amnistie, la rend possible et sans inconvénients. Une épuration vraie, indulgente pour la plupart des intéressés, parce que très dure pour quelques-uns, dessine déjà l'aire d'une amnistie vraie, qui ne soit pas un reniement.

Personne ne soutient qu'il s'agisse aujourd'hui de cela. L'épuration de 1945-1946 se présentait comme une rupture avec le passé immédiat. Si la rupture avait été effective et non simplement « jouée », il ne se poserait pas de problème aujourd'hui : les délits que l'épuration aurait réprimés seraient toujours considérés comme des délits, mais certains de leurs auteurs pourraient être réintégrés dans une société assez forte pour ne rien craindre d'eux. Comme il n'en est pas ainsi, le procès qu'on a fait à beaucoup de condamnés apparaît après coup comme essentiellement politique. Comme d'autre part les différenciations politiques ont notablement changé de sens depuis la libération, beaucoup de condamnations semblent en regard de la situation présente paradoxales même à ceux qui aujourd'hui encore les approuveraient. Pour ces deux raisons, l'amnistie va être un retour assez sinistre à la réalité : pourquoi maintenir des condamnations quand la politique des condamnés est soutenue par des hommes qui sont en liberté et qui agissent? Pourquoi maintenir des condamnations qui ne sont plus que le masque — et le symbole — de l'échec de l'épuration? Beaucoup de « collaborateurs » sont aujourd'hui, dans la vie publique, passés au rang de simples « adversaires politiques », l'amnistie sanctionnera juridiquement cette situation.

Bien entendu, ce n'est pas ce qu'on dit à l'Assemblée, où les préoccupations sont avant tout électorales. Les communistes sont contre l'amnistie parce qu'ils espèrent ainsi passer pour les seuls fidèles à « l'esprit de la résistance » et obtenir les voix de ceux qui en ont la nostalgie. Les autres

souhaitent gagner les suffrages des amnistiés et surtout de leurs amis. La preuve en est que la loi s'appliquera principalement à des personnes déjà libérées, ou qui même n'ont jamais été en prison, comme beaucoup d' « indignes nationaux ». On ne peut mieux montrer qu'il s'agit de les inviter à « bien » voter l'année prochaine. D'ailleurs, plusieurs dispositions du projet n'ont d'autre raison d'être qu'électorale. Les premiers articles ont pour objet de définir les conditions générales à remplir pour être amnistié. Ils suffiraient. Cependant un grand nombre de députés essaient de faire inscrire, et y ont souvent réussi, des articles spéciaux concernant les anciens combattants par exemple, ou les Alsaciens, ou les Algériens. Ces dispositions sont inutiles (sauf quand elles élargissent pour ces catégories particulières la portée de l'amnistie), car rien n'empêche qu'un ancien combattant soit amnistié s'il remplit les conditions générales requises. Mais elles permettront à leurs auteurs de dire aux intéressés : c'est grâce à nous que vous êtes réintégrés dans vos droits de citoyens.

Il est vraiment difficile de croire que tout cela ait beaucoup d'importance.

J.-P.

A ces réflexions, il convient peut-être d'ajouter les précisions suivantes :

1° Il n'y a eu en France, du fait de l'épuration, que 120.000 informations ouvertes, contre 400.000 en Belgique et 110.000 en Hollande. Les cours de justice françaises ont prononcé 40.000 peines privatives de liberté, soit exactement le même nombre qu'en Hollande, nombre inférieur de 10.000 à celui de la Belgique, et il n'y a eu que 800 exécutions capitales. Lors du débat sur l'amnistie, il ne restait plus en prison, selon le Garde des Sceaux lui-même, que 4.581 collaborateurs.

2° Mais il reste en prison un certain nombre d'hommes condamnés sous l'occupation pour des délits de droit commun. On ne peut pas dissocier ces délits du climat moral et politique dans lequel ils ont été commis. Ces détenus sont, eux aussi, des victimes de l'occupation, et il est regrettable qu'avant d'examiner leur cas, on songe à celui des instigateurs et des profiteurs du régime politique de l'époque.

3° Et quand un de ces hommes est libéré, il l'est avec un casier judiciaire, c'est-à-dire avec une pièce qu'il doit fournir pour toute demande d'emploi et qui décourage tout éventuel employeur. Le casier judiciaire conduit l'ancien détenu au chômage et à la misère avant que de l'inciter à la récidive.

R. S.



LE PARTERRE AU THÉATRE DE LA MADELEINE

Tous les fauteuils sont occupés. Le public est en majorité féminin : deux femmes pour un homme, environ. Quelques groupes de dames seules. Femmes d'un certain âge, entre quarante et cinquante. Public élégant, d'une élégance voyante, capes de vison, colliers à double ou triple étage de perles, toques abondamment garnies. Violentes odeurs de parfums.

On « attend » la pièce de Montherlant (la triste médiocrité de la saynète de T. Bernard y étant sans doute pour quelque chose). Les dames se promettent, avec de coquets tremblements, du plaisir. « C'est féroce. » Elles parlent des *Jeunes filles*. Les noms de G. Morlay et de V. Francen éveillent leurs souvenirs. Rien qu'un saut de quinze ans en arrière...

Pendant *Celles qu'on prend dans ses bras* :

Dans la salle, les femmes mènent le jeu. Le public manifeste assez bruyamment. Toutes ses réactions vont à l'encontre de la gravité montherlanienne de Ravier. A quoi l'autorise l'interprétation : V. Francen en père noble qui viserait au delà de ses moyens, caricature de « puissant » — G. Morlay, vieille demoiselle acide, minaudant, susurrant son texte avec des intonations d'ingénue perverse. Les plaisanteries de Mlle Andrieux déchaînent l'hilarité. G. Morlay multiplie les clins d'œil au public. C'est pour elle, pour cette Mlle Andrieux que le public prend fait et cause. Ce vieux Ravier n'est qu'un radoteur, il faut lui rabattre son caquet. Coup de théâtre du troisième acte : Ravier la « prend dans ses bras » — faut-il rire ou pleurer? Malaise. Mlle Andrieux disparaît : dommage, avec elle, du moins, on savait à quoi s'en tenir.

Revanche des « vieille filles »? Soutiendrait-on que M. de Montherlant n'y soit pour rien?

B. D.



JOURNAL TÉLÉVISÉ, OU LA PAIX A L'ÉCRAN

Aux dernières nouvelles, plus de trente mille postes récepteurs de télévision fonctionnent en France, tous au niveau familial. Plus de trente mille familles sont hantées par la télévision. Qu'est-ce que cela signifie pour elles? La télévision vient à peine d'apparaître dans la société française. Avec l'accroissement probable de son public, elle changera. Cette année-ci, ce mois-ci, un fait la caractérise : c'est le journal télévisé.

Le journal télévisé est l'émission la plus suivie, c'est celle qui plaît le plus aux spectateurs. Dans l'ensemble, il présente vaguement un équilibre de laïcité abstraite et de cléricalisme compréhensif. Il est nuancé d'une protestation bien pensante et réservée, à l'égard des misères de ce monde. Par exemple, s'il s'agit de « donner » l'inauguration du Salon de l'Enfance, on dit qu'il y a « hélas! trop d'enfants martyrs », et on passe au visage du Ministre expressivement grave. A propos des dessins d'enfants exposés rue d'Ulm, au Musée pédagogique, on lit le commentaire du guide de l'exposition : ... « voici l'enfant souffreteux que couve la mère travailleuse... » et l'on oublie de citer la phrase jusqu'au bout : ...« et qui illustre sous nos yeux le mot profond de Barbusse : La misère naît sans fin des malheureux. » Cela est significatif, on ne suppose pas qu'à la Télévision — peut-être pas plus qu'à la Radio — on puisse prononcer le nom de Barbusse ou de Marx. On le comprend bien : ce serait particulariser la misère, chose insupportable : la misère qui reste un concept ne choque point. Ainsi est sauvegardée la paix de l'écran.

Le décompte du temps attribué dans le Journal télévisé à chacun de ses sujets donnera de ce journal une idée encore plus précise :

— 50 % du temps (pour l'ensemble des « journaux d'une semaine ordinaire, c'est-à-dire pendant laquelle il n'y a pas eu d'événement aussi totalement inhibant que la visite des souverains du Danemark à Paris) appartiennent au sport. Encore faut-il remarquer que le catch et l'hippisme (sic) occupent la moitié de ce temps, soit le quart des émissions totales, alors que les sujets politiques et sociaux en tiennent à peine 5 %. Le catch et les courses de chevaux ne peuvent être considérés comme sports qu'à la très grande rigueur. Or les « téléspectateurs », ainsi les nomme-t-on, voient du catch trois ou quatre fois par semaine.

— 35 % du temps sont donnés aux cérémonies officielles (inaugurations surtout), aux expositions, aux manifestations mondaines.

— 10 % appartiennent au documentaire technique, ce qui est appelé ici « réalisations françaises », ou réservé à quelque lancement de bateau en Italie, à quelque invention nouvelle.

— 5 %, enfin, du temps total permettent d'instruire le spectateur des événements du monde qui peuvent agir directement sur le destin des hommes. Et encore on a voulu comprendre dans ce temps les quelques minutes consacrées par semaine au pittoresque du monde, paysages, scènes exotiques, accidents d'avions et de trains. Sur une semaine de journal d'environ cent minutes, cela représente *cinq minutes*. Pendant lesquelles, par exemple, on verra le Roi du Népal à New-Delih « craignant la guerre civile, et s'empressant de mettre à l'abri deux de ses femmes » (deux minutes); et puis, en *trente secondes*, voici les visages-éclairs de Picasso et du professeur Bernal à Sheffield. Enfin, au Conseil de l'Europe, trois phrases de Paul Reynaud et de Sforza ont demandé *deux minutes*. Rien sur la Corée, rien sur l'Amérique dans sa panique de guerre, rien sur l'Indochine, rien sur rien [1].

1. Si, toutefois : la Corée et l'Indochine ayant fini par acquérir droit de cité auprès du gouvernement français, le Journal télévisé a fait, à deux ou trois reprises, l'effort de présenter des vues panoramiques de ces terres ingrates et menaçantes, survolées de haut, de très haut, par la caméra,

On le voit, dans ce qui devrait être un *Journal*, les neuf dixièmes du temps sont consacrés à la distraction du spectateur. On pourrait dire, sans risque, que *tout* ce « journal » fait fleurir aux yeux des trente mille petits publics « privés » qui le regardent la plupart des mythes qui tiennent lieu d'opinion à l'ensemble de la société. Mythe de la France généreuse mais pauvre et victime des tâches qu'elle ne sait se refuser par cette irrémédiable générosité qui lui est traditionnelle. Mythe de Paris qui sera toujours Paris, Paris brillant, centre de la Couture, de la Peinture Abstraite, de la Fantaisie et de l'Esprit. Mythe de la Femme. Mythe du Foyer. Mythe de l'Américain Riche et Gras, mais vraiment sans Finesse, mythe du Slave Cruel, etc., etc...

Le mythe le plus payant est à coup sûr celui de la *vedette*. En fait, il recouvre et justifie tous les autres. Le journal télévisé est du reste doublé dans cette tâche par l'émission à treize heures de Féral et Chabannes, dont l'objet unique est de faire défiler sur l'écran les visages des vedettes de toutes les espèces, sous l'alibi honorable des Colonels Présidents d'Amicales d'Anciens combattants, des Scoutesses Quêteuses, et des Rombières Organisatrices de Galas de Bienfaisance. La vedette arrive, parle, chante, les spectateurs pensent qu'elle a pris un coup de vieux, on suppute à sa mine creuse quelque histoire d'amour manquée avec une autre vedette, on lui trouve l'air pédéraste, bon, père de famille, vicieux, honnête, joueur, viril, etc... La vedette saute par le trou de l'écran dans la famille. Un mannequin souriant-pleurant pour l'éternité, bien-français, bien-étranger, paraît dans un monde où rien ne se passe que des expositions de serins, des concours d'élégance, des inaugurations, des accidents d'avions et de trains auxquels le spectateur a eu le bonheur d'échapper : tel est l'homme de la Télévision française d'aujourd'hui.

Chaque soir, lorsque à neuf heures, les spectateurs de la télévision entament le fromage ou sirotent quelque camomille, le père de famille jette un coup d'œil à la pendule, et accomplit le geste rituel : alors, sur l'écran flou secoué d'éclairs magiques apparaît dans son brouillard ou sa pénombre un certain monde qui se prétend notre monde. Si c'était le nôtre, on le saurait, car on reconnaîtrait la guerre, la misère, l'injustice, l'anxiété, tout cela joint à une sorte de comique à la Charlot, la tête des Ministres, les Assemblées houleuses ou disciplinées, les Rois trop souriants, les efforts des hommes pour élever un barrage, l'insuffisance des crédits pour construire des maisons et des écoles, les procès où il est permis de juger à la fois ceux qui les font et les systèmes politiques mis en cause, et même des chiffres, des courbes, des diagrammes animés afin de mieux montrer la diminution extraordinaire de la mortalité infantile et l'accroissement inquiétant du chômage — en France, en Italie ou en Allemagne — et la paix banlieusarde de l'Angleterre travailliste. Et tant d'autres manifestations de l'existence de l'homme sur la terre. Alors l'écran du récepteur ferait véritablement un trou dans le mur de la maison, par lequel le monde entrerait dans la famille, les parois éclateraient, et ce petit public fermé —

accompagnées d'un commentaire triste et compassé. Détail pittoresque et apaisant : un indigène lavait devant nous sa chemise dans quelque fleuve. Et pourtant, si insignifiantes et brèves qu'elles fussent, ces vues ont intéressé.

« privé », comme le dit si bien le terme — entrerait en communication avec le monde, et, par là, avec les autres hommes. Mais voici la famille assemblée devant l'appareil, toutes portes sont closes. Le père règle l'image et quand sa main velue monte dans le halo brumeux qui entoure l'écran pour agir sur le bouton, comme pour rappeler à l'ordre la science défaillante, chacun comprend que la science est à son service. Muets, les enfants sont là : ils regardent *par défaut*. La mère et la sœur ont allumé dans un coin une petite lampe pour tricoter : elles regardent *par hasard*. La hiérarchie familiale reprend ici sa grandeur et sa rigueur. Le cinéma risquait de la détruire, la télévision — sous sa forme actuelle — la rassemble dans le clair-obscur. Pourquoi choisir d'aller au cinéma, quand il suffit de rester à la maison pour *voir* (on ne dit pas : regarder) la télévision? Et que reste-t-il à voir? Les images passent, et ce ne sont que des images, comme d'un album à l'usage des grands et des petits, les pâles projections d'un monde exotique, parlé, convenu, qui n'a pas grand-chose à faire avec le nôtre.

P. C.



L'AFFAIRE THOREZ

— Avez-vous remarqué l'indignation de la presse bourgeoise au sujet du départ de Maurice Thorez? La réaction essentielle, celle de Mauriac ou des articles du *Monde*, était une réaction d'humiliation. Ils ont été vexés dans leur nationalisme. Ils veulent se persuader que dans ce pays vaincu et réduit qu'est la France, les valeurs culturelles persistent à exister. Que la France est le pays qui a les meilleurs médecins comme il est bien entendu qu'elle a les meilleurs écrivains, les meilleurs peintres, etc...

— Au demeurant et si les réactions de la presse bourgeoise ont été grotesques, il n'empêche que le départ de Maurice Thorez pose quelques problèmes.

— Je ne vois pas lesquels. Il y a bien des cas où l'on se fait soigner à l'étranger. Vous ne pouvez savoir le nombre de gens qui, sachant mes pièces jouées en Amérique, m'ont conseillé d'y laisser des dollars afin de pouvoir m'y faire soigner le jour où cela me serait nécessaire, et l'on m'a assuré que Mme Poinsot-Chapuis, alors ministre de la Santé Publique, a envoyé son fils se faire soigner au Canada à la suite d'une poliomyélite. La seule question qui se pose vraiment est celle de la compétence des médecins russes et de la qualité de leurs établissements sanitaires.

— Avez-vous vu les déclarations de Lecœur à son retour de Russie, disant que quelle que soit la valeur des médecins français, l'existence même du régime capitaliste les privait d'un certain nombre de moyens indispensables à l'exercice de leur science? Et qu'ainsi c'est seulement dans les États ouvriers que l'on peut disposer de laboratoires ou d'hôpitaux suffisamment outillés.

— L'argumentation richesse-pauvreté est une de celles que les communistes utilisent à tout bout de champ et qu'ils retournent dans le sens qui leur convient pour l'argumentation du moment. Je me souviens d'avoir un jour interrogé Ehrenbourg sur la psychanalyse. Je savais certes qu'elle était interdite en Union Soviétique. Mais je voulais savoir ce qu'en pensait un homme comme Ehrenbourg, qui est plutôt plus malin que les autres.

Il m'a répondu : « *Vous pensez bien qu'on ne l'ignore pas, mais dans un État comme le nôtre, il ne nous est guère possible de la laisser pratiquer. Nous avons autre chose à faire que d'élucider les états d'âme des bourgeois en quête de lucidité. Dans un pays pauvre comme le nôtre, les barrages, l'extraction du charbon et les récoltes sont plus utiles que les traitements de psychanalyse.* »

— Au demeurant, je ne suis pas ennemi d'une certaine concurrence en médecine, c'est ainsi seulement qu'elle peut faire des progrès. D'autre part il est normal qu'un communiste ait plus de confiance en un médecin russe qu'en un médecin américain ou même français. La plupart des bourgeois, eux, font bien confiance aux Américains.

— Là n'est pas exactement la question.

— Où voyez-vous la question?

— Je crois que le voyage de Maurice Thorez a des conséquences politiques.

— Le voyage de Maurice Thorez n'a aucune conséquence. Sa maladie, qui est un fait contingent, en a. Et de la même façon que l'on a dit que Gambetta avait été empoisonné, on dit aujourd'hui que Maurice Thorez a été enlevé.

— Certes, mais l'attaque proprement dite étant passée et l'ayant laissé en vie, il reste que Maurice Thorez, même pendant sa convalescence, aurait pratiquement continué à jouer au sein du Parti Communiste l'essentiel de son rôle.

— Avec quelle différence! Hier, il s'imposait par sa puissance de travail, par la sûreté de son information. Aujourd'hui et demain, seule une sorte de respect pour ce qu'il a été lui permettra de se faire entendre. Son action de théoricien et d'homme politique ne pouvait exister qu'en fonction de sa force, de son travail, de son contact direct — et de la qualité de ce contact avec les masses communistes.

— Certes, mais demain c'est tout de même un homme à peu près rétabli qui nous sera renvoyé. Après sa longue convalescence, Maurice Thorez sera tout de même plus que « respectable ». Et c'est ce retour qui pose la véritable question politique : Moscou le renverra-t-il tôt ou tard? En son absence, c'est en effet Moscou même qui arbitrera les conflits internes du Parti Communiste français.

— Je ne vois pas pourquoi Moscou retiendrait Maurice Thorez qui est parti au moment même où, pour la première fois depuis 1947, la politique soviétique coïncidait avec celle qu'il n'a cessé, au fond, de préconiser.

— Oui, mais d'ici son retour Moscou peut avoir encore eu le temps d'effectuer un tournant. Et s'il se produit, l'absence de Thorez se prolongera et prendra une certaine importance.

— Je suis d'accord avec vous si vous voulez dire qu'il n'y a pas de fait indifférent. A partir d'un accident de l'histoire — et la maladie de Thorez est un accident de l'histoire — une politique totale prend ses risques et l'intègre à l'histoire : elle voit politiquement la maladie.

— Je ne voulais rien dire d'autre. Mais c'est bien entendu la seule chose que la presse bourgeoise, de l'*Aurore* à *France-Soir*, et du *Figaro* au *Monde*, n'ait pas dite.

J.-P. S. et R. S.

Le Gérant : Francis JEANSON.

Imprimerie CHANTENAY, Paris-6e — Janvier 1951

Dépôt légal : 1er trim. 1951